

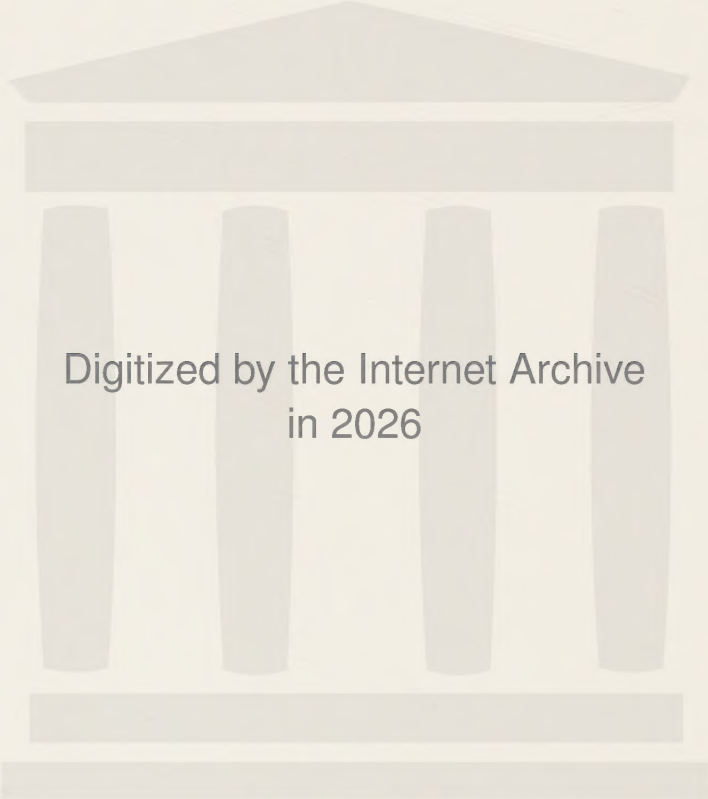
ANTON MERK

JOHANN ANWANDER

(1715–1770)

Ein schwäbischer Maler des Rokoko

1975



Digitized by the Internet Archive
in 2026



Referent: Prof. Dr. Herrmann Bauer
Korreferent: Prof. Dr. Rudolf Kuhn

Tag der mündlichen Prüfung: 18. Dezember 1975

Inhalt

Vorwort	4
Forschungsbericht	5
Biographie	6
Lehrzeit und Frühwerk 1737-1749	8
Zweites Jahrzehnt 1750-1758/59	15
Drittes Jahrzehnt 1758-1770	41
Graphik	78
Die künstlerische und soziale Einordnung	79
Auswirkung seines Stils	81
Anmerkungen	83
Werkkatalog	97

Vorwort

Für die Hilfe bei der Entstehung der vorliegenden Arbeit gebührt mein besonderer Dank Herrn Professor Dr. Hermann Bauer und Herrn Professor Dr. Norbert Lieb. Ferner danke ich nachstehend genannten Damen und Herren, die durch freundliche Mitteilungen oder durch ein persönliches Gespräch den Fortgang der Arbeit unterstützten: Dr. Rolf Biedermann, Dr. Tilmann Breuer, Dr. Karl Ludwig Dasser, Walter Dürr, Albert Haemmerle, Dr. Adolf Layer, Dr. Lore Lüdicke, Anton H. Konrad, Dr. Joachim Meintschel, Anton Moor, Hermann Joseph Seitz, Dr. Reinhard H. Seitz, Wilhelm Neu, Dr. Peter Scherrer, Hans Sing und Joseph Weizenegger.

Dank gebührt auch allen geistlichen Herren der im folgenden genannten Orte, die mir in großzügiger Weise Fotoerlaubnis erteilt und den Zugang zu den Pfarrarchiven gewährt haben, sowie allen Damen und Herren folgender Archive und Museen: Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Städtische Graphische Sammlung Augsburg, Ordinariatsarchiv Augsburg, Staatsarchiv Bamberg, Stadtarchiv Bamberg, Historisches Museum Bamberg, Stadtarchiv Dillingen, Fuggerarchiv Dillingen, Ordinariatsarchiv Dillingen, Archiv der Franziskanerinnen in Dillingen, Ordinariatsarchiv Eichstätt, Stadtarchiv Gundelfingen, Stadtarchiv Höchstädt, Stadtarchiv Lauingen, Bayer. Hauptstaatsarchiv München, Staatl. Graphische Sammlung München, Klosterarchiv Münnerstadt, Staatsarchiv Neuburg a. D., Staatsarchiv Nürnberg, Kupferstichkabinett des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, Klosterarchiv Ottobeuren, Stadtarchiv Schwäbisch Gmünd, Museum Schwäbisch Gmünd, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Staatl. Graphische Sammlung Stuttgart und Museum der Stadt Ulm.

Für ihre Geduld und Hilfe danke ich noch besonders meiner Frau Heidrun Merk und meiner Schwester Frau Rosemarie Grimm.

Forschungsbericht

Die historische und kunsthistorische Literatur hat sich bisher eher sporadisch mit dem Werk des Malers Johann Anwander befaßt, wobei sich drei verschiedene Ausgangspunkte der Bearbeitung erkennen lassen: die lokale Geschichtsschreibung, die lexikalische Literatur und die kunsthistorische Literatur. Während des 18. und weitgehend auch des 19. Jahrhunderts beschränkte sich das Interesse auf bloße Erwähnung einzelner, herausragender Werke. Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts mehrten sich die Versuche zu einer systematischen Erfassung der persönlichen Daten und Werke. Schon im Jahre 1791 nannte der Münchner Hofrat Ferdinand von Setzger Anwander einen vorzüglichen „Öl- und Freskomaler und Fasser“¹. Auch in der drei Jahre später entstandenen Lauinger Stadtbeschreibung des Benefiziaten Stanislaus Mayer wurde Anwander in Zusammenhang mit seinen Lauinger Hauptwerken erwähnt². Um die Mitte des 19. Jahrhunderts nahm Bernhard Meyer diese Tradition in den Geschichten der Städte Lauingen und Gundelfingen wieder auf³. Ein unbekannter Chronist, vermutlich aus der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts, beschrieb Werke aus Höchstädt in einem Compendium zur Stöbel'schen Chronik⁴. Weitere Werke in Gundelfingen und Tapfheim erwähnte Ignaz Ströller, etwa um 1810, in seinem genealogisch-historischen Lexikon des Herzogthums Pfalz-Neuburg⁵. Erst die historische Arbeit über das Bistum Augsburg von Steichele-Schröder entwickelte eine erste, unvollkommene Werksliste, auf die dann die weiteren Forschungen im Raum Dillingen fußen konnten⁶. Die darauffolgenden Arbeiten setzen sich hauptsächlich mit Einzelwerken auseinander. Oskar Lochner von Hüttenbach⁷ und Berthold Riehl⁸ beschrieben die wichtigen Kirchen im Raum Dillingen, während Thomas Specht⁹, Friedrich Zoepfl¹⁰ und Julius Schöttl¹¹ sich nur mit den akademischen Gebäuden dort beschäftigten. Archivalisch exakte Werkmonographien aus dem Lauinger Raum stammten aus der Hand von Georg Rückert¹². Ähnliche Arbeiten lieferten für den weiteren schwäbischen Bereich auch Benno Bichler¹³, Ignaz Rücker, Albert Michael Königer und Friedrich Herzog¹⁴. Auch in Bamberg setzte sehr bald die Einzelforschung ein. 1799 erwähnte Christoph Gottlieb von Murr in seiner Beschreibung von Bamberg verschiedene Werke¹⁵, ebenso Johann Baptist Roppelt zwei Jahre später¹⁶. Bereits eine ausführliche, aber unzuverlässige Liste von Werken aus dem Bereich Bamberg legte Joachim Heinrich Jäck in seinem „Pantheon der Literaten und Künstler Bambergs“, 1821¹⁷, vor, während Joseph Heller 1848 die erste umfangreiche Werkmonographie lieferte¹⁸. Eine gründliche Darstellung der Anwanderschen Werke in Bamberg und Umgebung erarbeitete Heinrich Mayer¹⁹, wobei er sich auf Vorarbeiten von Leitschuh stützen konnte²⁰. In bezug auf die Werkmonographie über die Rathausfresken erweiterten Leitherer²¹ und Löwisch²² die Erkenntnisse Hellers.

Auch in Schwäbisch Gmünd beschäftigten die Heimatforscher sich mit Anwanders Werken. 1850 erschien in Fabers Konversationslexikon eine Würdigung der damals noch existierenden Ausmalung der Dominikanerkirche²³. Weitere Werke erwähnten B. Klaus²⁴, Paul Keppler²⁵ und Eugen Gradmann²⁶. Walter Klein widmete der Augustinerkirche eine gründliche Würdigung²⁷, die Hermann Kissling noch vertieft hat²⁸. Kurt Seidel faßte noch einmal die schon bekannten Ergebnisse zu einer barocken Kunsttopographie von Schwäbisch Gmünd zusammen²⁹.

Eine Übersicht über Leben und Werk konnte die erste Erwähnung in einem Künstlerlexikon nicht liefern³⁰. Der Artikel in Naglers Künstlerlexikon stützte sich im wesentlichen auf die Angaben von Jäck. Erst der Artikel von Georg Rückert in den „Deutschen Gauen“³¹ und das Künstlerlexikon Thieme-Becker bringen eine ausführliche Werksliste³². Innerhalb seiner Arbeit über die süddeutsche Freskomalerei konnte Adolf Feulner in Zusammenhang mit einer kurzen Werkliste³³ zum ersten Mal gesicherte, biographische Daten nachweisen. Walter Klein widmete 1926 Anwander einen kleinen Aufsatz, der zwar keine wesentliche Erweiterung der Werksliste ergab, dagegen den Versuch einer vollständigen Biographie. Norbert Lieb konnte die Ergebnisse in der Künstlerkartei der Augsburger Kunstsammlungen erweitern³⁴. Julius Schöttl leistete in seinen beiden 1952 und 1963 entstandenen Aufsätzen die bisher vollkommenste Zusammenfassung von Anwanders Leben und Werk³⁵. Schöttls Arbeit ist die Quintessenz der bisherigen Anwander-Forschung. Sie wird noch ergänzt durch die Inventarisierung von

Bayern. Besonders wichtig sind dabei die beiden Bände von Werner Meyer über die Stadt und den Landkreis Dillingen³⁶ und darüber hinaus auch das Landkreisbuch von Günzburg von Anton H. Konrad³⁷.

In der kunsthistorischen Literatur über die Barockmalerei in Deutschland wird Anwander nur flüchtig erwähnt. Ernst Welisch³⁸, Max Goering³⁹ und Bruno Bushart⁴⁰ nennen ihn nicht. Engelbert Baumeister⁴¹, Adolf Feulner⁴², Hans Tintelnot⁴³, Hans Koepf⁴⁴, Hans Karlinger⁴⁵ und Herbert Schindler⁴⁶ streifen ihn kurz.

Biographie

Im Jahre 1506 ließen sich „Hannß Anwander der Tunnger und Agnes widemennin sein Eheliche Hausfrau“⁴⁷ aus Mindelheim in dem Dorf Unterkammlach nieder, wo heute noch Nachkommen von ihnen leben. Johann Anwanders Vater wurde höchstwahrscheinlich⁴⁸ am 26. Juni 1682 dort als drittes Kind und zweiter Sohn des Benedikt und der Apollonia Anwander geboren⁴⁹. Er übersiedelte nach dem Weiler Rappen, Gemeinde Unteregg, wo er am 5. Juni 1703⁵⁰ die 1676⁵¹ dort geborene Sabina Breckle heiratete, deren Familie schon lange im Raum Unteregg ansässig war⁵². Aus dieser Ehe stammten sieben Kinder, von denen zwei, Martin (1706) und Johann Georg (1713) gleich nach der Geburt starben⁵³. Die Eltern Johann und Sabina werden folgendermaßen charakterisiert: „Vor zu noch weiters kommt, daß die Schwiegereltern der jetzigen Klägerin Wohlhabend und Begüterte, auch aufrichtig redliche Leuthe gewesen, die nit nur ihren Söhnen Kostbare professionen erlehren Lassen ...“⁵⁴. Der erste Sohn Martin wurde Bildhauer und ließ sich endgültig in Obergünzburg nieder, der dritte, Johann, wurde Öl- und Freskomaler in Lauingen und der jüngste, Franz Anton, Öl- und Faßmaler in Landsberg. Nur der zweite Sohn, Ignaz, blieb Bauer auf dem elterlichen Anwesen in Rappen. Die Tochter Maria heiratete nach Gottmanns⁵⁵. Für eine rein bäuerliche Familie ist diese Berufswahl bemerkenswert. Über die Ausbildung Johann Anwanders konnte kein archivalischer Nachweis gefunden werden⁵⁶, aber man kann annehmen, daß er in Ottobeuren, vermutlich bei Arbogast Thalheimer, gelernt hat. Nach der Lehrzeit ging er nach Augsburg, um sich unter dem Direktor der dortigen reichsstädtischen Akademie, Johann Georg Bergmüller, weiterzubilden.

Im Jahr 1732, als Anwander 18 Jahre alt war, starb sein Vater⁵⁷. 1737 mit 23 Jahren und unmittelbar nach der Gesellenzeit bekam er vom Kloster Kaisheim mit der Ausmalung der Pfarrkirche Ammerfeld seinen ersten Auftrag. 1738 folgte ein kleinerer Auftrag von dem Zinngießer Kränzle aus Lauingen, dessen Nachbar er später wurde⁵⁸. Am 3. November 1739 ersuchte Anwander in Lauingen um Aufnahme als Bürger⁵⁹ und am 16. November bezahlte er das bürgerliche Einkaufsgeld⁶⁰. Da gleichzeitig auch sein Bruder Ignaz heiraten wollte, fand am 19. Januar 1740 in Ottobeuren die Hofübergabe und die Auszahlung der Geschwister statt⁶¹. Ignaz kaufte der Mutter den mit 1200 fl verschuldeten Hof für 2000 fl ab. Vergleicht man diesen Preis mit anderen, die zur selben Zeit in den Amtsprotokollen der Herrschaft Ottobeuren genannt werden, wird die stattliche Größe des erbeigenen Anwesens deutlich. Dementsprechend wird Ignaz im Protokoll, nachdem er den Hof gekauft hatte, nur noch als Gutsbesitzer genannt. Er mußte seiner Mutter ein jährliches, lebenslanges Leibgeding zugestehen und seine beiden Brüder Johann und Franz Anton mit je 350 fl auszahlen. Der älteste Bruder Martin war offenbar schon früher ausbezahlt worden. Johann, der schon am 19. Januar 1740 nach Lauingen gezogen war, bekam noch die mit der Lösung der Leibeigenschaft und einem Ortswechsel verbundenen Kosten, die Manumission und den Freibrief, erstattet, während die Gebühr für den Abzug sein „Trag Vatter Martin Osterruedter“ bezahlt hatte. Ohne dieser Erbschaft hätte er die zum Erwerb des Bürgerrechtes notwendigen Bedingungen kaum erfüllen können. Bereits einen Tag vor der Erbschaftsregelung heiratete er am 18. Januar 1740 in Lauingen die am 27. September 1720 dort geborene⁶² Maria Franziska Saser⁶³, die Tochter des Ratsherrn und Kaufmann Johann Kaspar Saser⁶⁴. Die Saser waren

eine angesehene Kaufmanns- und Wirtsfamilie. Das Haus, das sich Anwander gleichzeitig kaufen mußte, steht noch heute in Lauingen, Herzog-Georg-Straße 21, in unmittelbarer Nachbarschaft des Schimmelturmes. Zwischen 1740 und 1764 gebar Maria Franziska Anwanderin 12 Kinder, aber nur drei, Johann Christoph, Johann und Maria Thekla, erreichten ein höheres Alter. Außer Anna Katherina, die 9½ Jahre alt wurde, und Joseph Anton, der 4 Jahre wurde, starben die anderen bald nach der Geburt⁶⁵. Für seinen jüngeren Bruder Franz Anton in Landsberg, mit dem er immer wieder Zeit seines Lebens zusammengearbeitet hat, stand er einmal Pate⁶⁶ und für den Lauinger Baumeister und Stuckator Johann Georg Launer viermal⁶⁷. Warum sich Anwander gerade in Lauingen niederließ und nicht in Augsburg, wie viele Akademieschüler, hat verschiedene Gründe. Zum einen hielt er sich offensichtlich schon während der Gesellenzeit im Norden Schwabens auf und knüpfte persönliche Bindungen in Lauingen an, denn Erbschaft, Antrag auf Einbürgerung und Hochzeit liegen zeitlich so dicht beieinander, daß er Maria Franziska Sester bereits vor diesen Terminen gekannt haben muß. Vielleicht war er schon seit 1738 in Lauingen. Das Einsiedelbild, das der Zinngießer Kränzle aus Lauingen 1738 gestiftet hat, könnte ein Hinweis dafür sein. Der andere praktische Grund für die Ansiedelung im nordschwäbischen Raum bestand in der Schwierigkeit, sich in dem Kunstzentrum Augsburg niederzulassen. So konnte sich Johann Wolfgang Baumgartner erst nach längerer Wartezeit in Augsburg festsetzen⁶⁸. Dagegen bestanden in Nordschwaben und dem Pfalz-Neuburger Gebiet Arbeitsmöglichkeiten für Maler, so daß der Widerstand der Zunft nicht sehr groß gewesen sein dürfte.

Bis 1748 flossen die Aufträge spärlich und unregelmäßig. Erst nach 1750 fand Anwander zu einem eigenen, gefestigten Stil, an dem er mit Weiterentwicklungen bis zu seinem Tod festhält. 1753 bekam er den ersten Großauftrag. In diesen Jahren bis 1755 konnte er sein Ansehen als Maler endgültig festigen. Den äußeren Höhepunkt erreichte er zwischen 1762 und 1764 mit der Ausmalung des Goldenen Saales in Dillingen und der Dominikanerkirche in Schwäbisch Gmünd. Eine Lehrwerkstatt in großem Umfang führte er sicher nicht. Nur für die Augustinerkirche in Schwäbisch Gmünd und das Rathaus in Bamberg ist bekannt, daß er einen Gehilfen verpflichtet hat⁶⁹. Seine beiden Söhne, Johann Christoph und Johann, bildete er in der Malerei aus und zog sie zu Gehilfentätigkeit heran. Nachweislich half ihm Johann Christoph in Höchstädt⁷⁰ und Johann in Jettingen⁷¹.

Johann Anwander starb am 16. November 1770 im Alter von 55 Jahren. Im Sterbebuch der Pfarrei St. Martin in Lauingen ist folgender Eintrag zu finden: Pie' in Domino defunctus est D. Joannes Anwander artis pictoriae peritissimus vir annorum 55 omnibus sacramentis rite munitis in coemeterio espultus.

Seinen ersten Sohn Johann Christoph ließ Anwander neben der Ausbildung in der Malerei das Gymnasium in Dillingen besuchen⁷². Nach der Schulzeit entschloß sich dieser, in das Augustinerchorherrenstift Wettenhausen einzutreten. Am 16. September 1764 legte er die Profess⁷³ ab, und im Oktober 1768 feierte er seine Primiz⁷⁴. Die wenigen Werke, die bisher ihm zugeschrieben werden konnten⁷⁵, weisen eine starke Abhängigkeit vom Stil des Vaters auf. Die meiste Zeit seines Lebens verbrachte er in der Seelsorge auf verschiedenen Pfarrstellen. Der Wettenhauser Chronist P. Werner Gall hebt seine Kenntnisse in der Malerei besonders hervor und weist auf verschiedene Werke hin, die er hinterlassen habe. Am 22. Juli 1797 ist er gestorben⁷⁶. Auch der zweite Sohn Johann wurde Maler; als Gehilfe seines Vaters ist er in Jettingen bezeugt. Bisher sind nur Faßmalereien von ihm bekannt geworden⁷⁷. Er blieb ledig und lebte mit seiner Mutter zusammen, die am 24. Januar 1800 an Auszehrung starb⁷⁸. Nach ihrem Tod kam es zu Erbauseinandersetzungen mit den Verwandten mütterlicherseits⁷⁹. Bald danach im Jahre 1806 starb auch Johann Anwander.

Erst nach dem Tod des Vaters heiratete die Tochter Maria Thekla im August 1781 den Lauinger Karl Helm⁸⁰. Das Anwandersche Haus verblieb noch bis zu ihrem Tod im Jahre 1830⁸¹ in ihrem Besitz. Mit ihrem Tod verlöscht die Familie Anwander in Lauingen.

Lehrzeit und Frühwerk 1737-1749

Über die Ausbildung Anwanders, seine Lehrzeit und seine Gesellen- und Wanderjahre konnte keine archivalische Notiz gefunden werden. Deshalb muß aus der Analyse des Werkes selbst und aus historischen Daten auf die Ausbildung geschlossen werden. Anwander stammte aus einer Bauernfamilie ohne künstlerische Tradition. Daher werden ihn seine Eltern einem örtlichen Meister in die Lehre gegeben haben. Als Orte in Frage kommen dabei die Stadt Mindelheim und das Benediktinerstift Ottobeuren. Im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts waren in Mindelheim zwei Maler ansässig: Franz Anton Germiller und Joseph Anton Dobler⁸². Der Aufenthalt Doblens in Mindelheim war anscheinend kurz bemessen und ist zeitlich nicht fixierbar. Außerdem sind von ihm nur eine geringe Anzahl von Werken überliefert⁸³. Franz Anton Germiller stammte aus einer alteingesessenen Mindelheimer Familie und hinterließ ein etwas umfangreicheres Œuvre. Stilistisch ist es nicht mit den Frühwerken Anwanders in Einklang zu bringen⁸⁴. Ottobeuren bot durch den Neubau des Konventgebäudes einheimischen und italienischen Künstlern Beschäftigung⁸⁵. Dazu kommt, daß der Teil der Stein-Ronsberg-Eberstall'schen Herrschaft, in dem Rappen, der Geburtsort Anwanders lag, zu Ottobeuren tendierte und bei der Teilung der Herrschaft 1743 endgültig zu Ottobeuren kam. Die Frage, welcher der beiden in der betreffenden Zeit in Ottobeuren ansässigen Maler, Arbogast Thalheimer oder Franz Anton Erler⁸⁶, als Lehrmeister in Frage käme, muß letztlich ungeklärt bleiben, da die spätere Ausbildung in Augsburg die frühere in Ottobeuren vollkommen überlagert hatte. Beide hätten Anwander eine gründliche, handwerkliche Ausbildung bieten können. Darüber hinaus hätte Anwander die Möglichkeit gehabt, die anderen in Ottobeuren beschäftigten Maler kennenzulernen, aber weder Carl Jakob Stauder, noch Franz Joseph Spiegler, noch der Venezianer Jacobo Amigoni haben einen Eindruck in Anwanders Werk hinterlassen. Der Aufenthalt in Augsburg erklärt sich aus der Analyse seiner Werke, bei denen eine starke Abhängigkeit von Johann Georg Bergmüller zu verzeichnen ist. Auch andere Meister des Augsburger Rokoko, vor allem Matthäus Günther, beeinflussten Anwanders Kunst.

Während oder nach seiner Gesellenzeit⁸⁷ in Augsburg nahm Anwander Beziehungen zu dem Zisterzienserkloster Kaisheim auf. Noch im Jahre 1737 erhielt er den Auftrag, die Pfarrkirche in dem Kaisheim'schen Pflegamt *Ammerfeld* auszumalen. Die kleine Kirche besteht aus einem einschiffigen, rechteckigen Raum und einem eingezogenen, halbrund geschlossenen Chor. Beide Räume haben eine Flachdecke mit einer weit nach innen gezogenen Hohlkehle. Der Decke des Chores ist ein querovals Hauptfreskofeld eingeschrieben. Das Hauptfeld des Langhauses hat die Form eines schmalen Längsovals, das in der Mitte von einem Queroval mit geschweiften Ecken überlagert wird.

Das ikonographische Programm bezieht sich, ausgenommen im Hochaltar, nicht auf den Patroziniumsheiligen St. Quirin, sondern auf Szenen aus der Kindheit und der Passion Christi. Das Hauptbild im Chor zeigt die Anbetung der Hirten, die vier Kartuschenbilder Mariä Verkündigung, Heimsuchung, Darbringung und den 12-jährigen Jesus im Tempel zu Jerusalem. Über dem Hochaltar und vor dem Chorbogen sind zwei Emblemkartuschen angebracht, die beide das Verhältnis der Gläubigen zu Maria ansprechen.

Die Freskoflächen des Langhauses und der Empore sind mit Szenen aus der Passion gefüllt, wobei die Bedeutung der Szenen nicht mit der Größe der Bildfläche übereinstimmt. In den Eckkartuschen wird das Verhör Jesu in vier Szenen aufgeschlüsselt: in den beiden kleinen Kartuschen zum Chor hin: Christus vor Annas und vor Kaiphas; dann in den beiden Kartuschen über der Empore: Christus vor Pilatus und vor Herodes. An der Empore erzählen fünf dichtgedrängte Bildfelder die Ereignisse vor, zwischen und nach den Verhören: die Geiselnahme, der Abschied Christi von der Mutter, das Abendmahl, Christus am Ölberg und die Dornenkrönung, wobei sich das mittlere Bild, das Abendmahl, durch seine Größe und die Auswölbung der Empore von den anderen abhebt. Das Hauptfresko des Langhauses nimmt in der Kreuztragung das Thema wieder auf. Mehrere Szenen werden nach dem Vorbild der großen Kreuz-



Ammerfeld, Langhausfresko Kreuztragung, 1737

tragung zusammenfassend in einem Fresko gestaltet. Die beiden Längswandkartuschen bringen die Entkleidung Christi und die Kreuzabnahme, wobei die wesentlichste Szene der ganzen Passion, die Kreuzigung, ausgespart bleibt. Das Konzept schließt im Unteremporenfresko, wo das Ruhen des Leichnams Christi im Schoße seiner Mutter nach der Kreuzabnahme dargestellt ist. Auf das Gesamtprogramm spielt nochmals der linke Seitenaltar mit dem Thema, die Schmerzensmutter unter dem Kreuz, an; der rechte Seitenaltar ist dem hl. Wendelin geweiht. An den Wänden hängen als Apostelkreuze ovale Apostelbilder auf Leinwand und links und rechts des Hochaltars Maria und Christus. In diesen Apostelkreuzen scheint die mittelalterliche Vorstellung durch, die Säulen der realen Kirche wären gleichzusetzen mit den Aposteln als geistige Säulen der Kirche Christi.

Als Vorlage für den größten Teil des Programmes verwendete Anwander eine Radierfolge seines Lehrers Johann Georg Bergmüller etwa aus dem Jahre 1724, mit dem Titel: „QUINDECIM MYSTERIA S.S. ROSARII Noviter Et Graphicè Figurata ab Inventore J. G. Bergmüller Aug. Vind. Pictore“⁸⁸. Das Hauptfresko im Chor⁸⁹, die Szenen Mariä Verkündigung, Heimsuchung, Darbringung und der 12-jährige Jesus im Tempel entlehnte er Vorbildern Bergmüllers⁹⁰. Die der Szene „Mariä Verkündigung“ zugefügten Teile, der Thronessel, das herabschwebende Jesuskind und die Gestalt des Gott Vaters, erscheinen auf einem Kupferstich von Klaubner und Götz⁹¹. Aus der schon erwähnten Serie übernahm Anwander Jesus am Ölberg, die Geiselung, die Dornenkrönung und aus der Kreuztragung für den Christus mit Kreuz, den prügelnden Soldat und die Schächer mit Seil. Als Vorlage für die Kreuzabnahme diente ein Gemälde von Carlo Carlone. Zur Gestaltung der Apostelreihe zog Anwander ebenfalls eine Radierfolge heran, mit dem Titel: „Abbildung der Heiligen Apostel, Evangelisten und einiger Kirchenlehrer neu inventiret, gemacht und zu haben von und bey Johann Georg Bergmüller Historien Mahler in Augsburg bestehend aus 24 Blättlein“. Diese Folge verwendete er fast ausschließlich, wenn er Apostel, Evangelisten oder Kirchenlehrer darstellen sollte⁹². Im Hauptfresko des Langhauses stammt nur die Hauptgruppe um den unter der Last des Kreuzes stürzenden Christus aus dem Magdalenenzyklus von Bergmüller⁹³.

Die Komposition des Chorfreskos ist die gleiche wie bei dem Vorbild von Johann Georg Bergmüller. Das Grundkolorit ist ein helles Braun und Grau. Vor einem sehr hellen, grau-beigen Hintergrund heben sich die Figuren ab, deren Farbwerte sich ebenfalls dem verknappenden, auf symmetrische Verteilung der Akzente bedachten Schema der Bergmüllerschen Komposition unterordnen. Marias Gewand besteht aus einem durch hellgraue Höhungen gebrochenen Rot, die Ärmel aus einem hellgrau-weißlichen Zwischenton; dazu kommt das weiß gehöhte Hellblau des Mantels. In der Figur des Joseph findet sich Hellgrau und Ockergelb wieder. Dieser Ton, abgewandelt in ein kräftiges Gelb, erscheint denn als Pendant im Gewand des vorderen schreitenden Hirten und der knieenden Frau, während das Rot von Marias Mantel in der Figur des Hirten vorkommt. Das Kind liegt in hellgrauen Tüchern. Der Boden unterhalb den Figurengruppen ist grau-grün, ein Ton, der wieder erscheint beim Mantel der knieenden Frau. Der Mantel des letzten Hirten nimmt den Grauton wieder auf und variiert ihn in grau-violett.

Im Hauptfresko des Langhauses versuchte Anwander das Tafelbildschema in der Komposition zu überwinden. In dem durch die seitlichen Ausbuchtungen des Rahmens entstandenen querrchteckigen Bildfeld sind die zentralen, handelnden Figuren aufgereiht. Trotz dieser Anordnung der Figuren beherrscht eine Hauptkompositionsachse den Bildaufbau, die durch das Kreuz, die Haltung Christi und den sich an Christus anschließenden, schräg nach oben in den Hintergrund verlierenden Zug nach Golgatha bestimmt ist. Dieser dominierenden Achse von links unten nach rechts oben steht eine weit schwächere, rechtwinklige Kompositionslinie entgegen, die sich durch die flatternde Fahne, den Holzknüppel des römischen Soldaten und das Querholz des Kreuzes bildet. Das starke Abgleiten der Hauptbewegung in den Hintergrund wird durch die Repoussoirfiguren des Vordergrundes, links Pilatus und rechts Veronika, Maria und Johannes ausgewogen. Eine deutliche Aufteilung in Vordergrund, Mittel-

grund und Hintergrund unterstützt die Dynamik der Bewegung nach hinten, wobei die Christusfigur mit dem Kreuz die Raumschichten verbinden sollte. Anwander verstand es noch nicht, den Figuren die ihrer Raumschicht entsprechende Größe zu geben. Der Versuch, einen tiefen Raum zu erhalten, ging über die kompositorischen Kräfte des 23-jährigen.

Die Farbigkeit des Langhausfreskos ist kräftiger als die der Chorfreskos. Vor dem hellblauen, mit ocker und grauen Wolkenfetzen durchzogenen Himmel liegt der mittelgraue Hügel Golgatha. Dann wechselt die Farbe in ein Lindgrün mit grauen Schatten. Die Architektur ist wieder grau. Die Staffagefiguren gleichen sich bei den oberen Teilen den hellen lindgrünen Tönen der Landschaft an. Erst bei den Hauptpersonen finden sich kräftigere Farben wie Blau, Lila, Grau, Braun, Grün und Rot.

Im Gegensatz zu dem Chorfresko mit seiner von Bergmüller her begründeten Exaktheit in der Ausführung der Falten und Grade kommt im Langhausfresko ein neuer Akzent auf. Bei Christus und den Schächern, speziell aber bei der Faltengebung in Christi-Gewand, ist die gleiche Gestaltungsweise zu erkennen wie beim Chorfresko. Die neue Form setzt sich fest in der Veronika-Maria-Johannes-Gruppe. Die Falten erscheinen nicht mehr als vollplastische Gebilde, sondern aufgelöst in weiche, einander zugeordnete Farbflächen. Hier macht sich neben dem Einfluß des Akademiedirektors Bergmüller auch der des jungen Matthäus Günther bemerkbar, der sich in seiner frühen Zeit dieser Malweise bedient hat. Indirekt nahm er damit Anregungen von Cosmas Damian Asam auf. Asam war der Lehrer von Günther, der den großflächigen Stil seiner Frühzeit von Asam übernommen hatte.

Das Unteremporenfresko nimmt kompositionell das auf Symmetrie aufgebaute Schema des Chorfreskos und die Reduzierung auf das Tafelbildmaß wieder auf. Das Zentrum bildet die Christus-Maria-Johannes-Gruppe. Zu beiden Seiten baut der Maler Repoussoirgruppen als Umrahmung auf: Soldaten, Folterknechte, Schächer, die zu diesem Zeitpunkt dem realen Geschehen nicht mehr angehören, aber die Verursacher des geschilderten Zustandes sind. Stilistisch entwickelt das Unteremporenfresko die Tendenz des Langhauses zu einem tonig weichen, mehr flächenhaften Malstil weiter. Auch farblich kann man das Langhaus- und das Unteremporenfresko zu einer Einheit zusammenfassen.

Wie wenig dieses Frühwerk als in sich geschlossenes Ganzes zu werten ist, beweisen die Eckkartuschen und die Emporenbilder. Zunächst ist zwischen den „großen“ und „kleinen“ Fresken ein Qualitätsunterschied festzustellen. Während die Kartuschenbilder im Chorraum nur als sehr stark vereinfachte Wiederholungen der gleichen stilistischen Haltung wie im Chorfresko erscheinen, haben die Eckkartuschen und die Emporenbilder des Langhauses eine jeweils eigene formale Gestalt, die in dem sie begrenzenden Rahmen homogen ist. Die Längswandfresken, Kreuzschlagung und Kreuzabnahme, schließen sich farblich noch an das Langhausfresko an, wobei aber schon in der Kreuzabnahme krasse, harte Farben und trockene Faltengebung auftreten. Dagegen ist die Serie der Emporenfresken in der Zeichnung wieder geschickter. Die Farben stehen knallig-bunt und unvermittelt nebeneinander. In den Eckkartuschen tritt gegenüber der gesamten anderen Ausmalung ein erstaunlicher Qualitätsverfall zu Tage. Die Modellierung ist reduziert auf fast einfarbige Flächen mit Umrisslinien, Höhen und Tiefen werden hauptsächlich durch Aufhellen und Verdunkeln der nämlichen Farbe erreicht. Auch in der Gestaltung der Perspektive treten eklatante Mängel auf.

Nach Ammerfeld bekam Anwander einen weiteren Auftrag im Bistum Eichstätt: die Ausmalung der Pfarrkirche St. Richard in Otting bei Monheim. Aus Mangel an Archivalien ist der exakte Zeitpunkt für die Renovierung der Kirche nicht zu bestimmen. Als Hinweis für eine Datierung auf den Sommer 1739 kann neben der stilistischen Nähe zu Ammerfeld das überlieferte Datum des 22. März 1739 dienen, an dem der Streit der Gemeinde Otting gegen Hofmarksherr Freiherr zu Otting von Westernach um das Scharwerk zum Kirchenbau beigelegt worden war⁹⁴. Als Geldgeber kommen vor allem dieser und die seit 1698 bestehende

Skapuliersbruderschaft in Frage, die große Teile des ikonographischen Programms bestimmt hat. In die Decke der einfachen Kirche sind Freskofelder mit einfacher Rahmung ohne ornamentalen Stuck eingelassen. Das Hauptfresko des Chores nähert sich einem Quadrat, an das oben und unten ein rundbogiger Zusatz anschließt. Die drei Freskofelder des Langhauses entstehen aus der Überlagerung von Längs- und Queroval. Im Vergleich zu Ammerfeld sind Bildflächen und das Programm stark reduziert. Im Chor erscheinen die Heiligen der Diozöse Eichstätt. Dem hl. Richard, dem legendären Vater von Willibald, Wynnebald und Walburga ist als Patron der Kirche das Hauptfresko im Chor vorbehalten. In den umgebenden Kartuschen tauchen die Gattin Richards, Wunna, der hl. Willibald, der hl. Wynnebald und die hl. Walburga auf. Die Thematik des Langhauses bestimmt die Skapuliersbruderschaft „Unsere Liebe Frau vom Berge Karmel“. Das Hauptfeld des Langhauses beschreibt die Szene, in der Maria dem Simon Stock ein Skapulier überreicht⁹⁵, während ein Schutzengel eine arme Seele aus dem Fegefeuer befreit. Auf dem Bildfeld zum Chor hin ist die Wirkung des Skapuliers auf Kranke, Pilger, Bedürftige dargestellt. Das Fresko über der Empore zeigt, wie Maria seine Wirkung in einem Gnadenstrom den Personifikationen der vier Erdteile zukommen läßt. Auf den Kartuschenbildern erscheinen Joachim, Zacharias, Anna und Elisabeth.

Anwander griff bei den Kartuschenbildern der Heiligen Willibald, Wynnebald, Zacharias, Joachim, Anna und Elisabeth und bei der Gestaltung der Übergabe des Skapuliers an Simon Stock auf Vorlagen von Bergmüller zurück⁹⁶.

Aus der Rahmung der Freskofläche entwickelte Anwander einen Bildaufbau, der über das an die Decke geheftete Tafelbild hinausgeht und einen Schritt in Richtung der perspektivischen Durchgestaltung des Deckenbildes darstellt. Vor allem in dem ersten Langhausbild zum Chor hin deutet sich diese Tendenz an. Durch die leichte Schrägstellung der seitlichen Architektur, die starke Verjüngung der Säulen nach oben und die Führung des Gesimses soll erreicht werden, daß dem Betrachter, der seinen idealen Standpunkt etwa hinter dem unteren Rand des Bildfeldes hat, die Komposition als räumlich stehend erscheint. In diesem durch die Architektur gewonnenen Raum spaltet sich die „Handlung“ auf, in die irdisch-historische Szenerie unten und das himmlisch-glorienhafte Geschehen oben. Die beiden anderen Freskofelder zeigen wieder die tafelbildhafte Auffassung. Mit diesen Kompositionselementen, speziell der flankierenden Architektur, geht Anwander bei aller Unvollkommenheit doch um einen wesentlichen Schritt über den Ansatz des Langhauses in Ammerfeld hinaus.

Im Vergleich mit Ammerfeld ist die Farbe in Otting heller und lichter. Anwander entwickelte das Kolorit der Hauptfresken aus dem Ammerfelder Vorbild. Die Glorie des Hauptfeldes im Chor ist hellocker. Im ersten Langhausfresko verbindet sich in der Gestaltung der Glorie das Himmelblau des Himmels mit einem hellgrauen Ton mit rötlichem Einschlag, der die Wolkenzonen beherrscht. Bei der Maria wiederholt sich der Blau-Purpur-Kontrast, wobei wieder Gelb und Grün bei den Engeln auftauchen. Die Figuren der irdischen Zone schließen sich dem Hellgrau und Hellviolet der Architektur an. Das Hauptfresko des Langhauses ist nach dem gleichen Farbmuster aufgebaut, nur überwiegen in der irdischen Zone um Simon Stock und die armen Seelen im Fegefeuer rote und braune Farben, die einen eintönigen Eindruck hervorrufen. Das dritte Langhausfresko über der Empore schließt sich dem allgemeinen Schema an. Die großen Kartuschen zeigen hellblauen und grau-rötlichen Farbkontrast in den Hintergrundtönen, auf denen sich dann die Figuren in Graurot, Blau, Violett, Braun und Grün ausbreiten. Anwander versuchte durch verschiedenfarbige Höhen und Schatten die Farbigkeit aufzulockern, wobei seine Versuche noch trocken wirken. Im Vergleich zu Ammerfeld reduzierte er das Kolorit auf einige Töne, die er ständig wiederholt. Durch gute Kombinationen und eine lockere Malweise entgeht er weitgehend dem Eindruck der Eintönigkeit und erreicht auf der anderen Seite eine einheitliche, farbliche Gestaltung des gesamten Kirchenraumes, die er in Ammerfeld noch nicht erreicht hat. In der Malweise orientierte er sich weitgehend an dem Vorbild Bergmüllers, was in der exakten Ausgestaltung der Figuren deutlich wird. Aber auch den Einfluß von Günther und Asam verarbeitet er, da er die Grate und Falten mit einem

weichen Pinselstrich behandelt. Hier gelang ihm eine Synthese zwischen beiden vorbildhaften Malweisen. Neben Stellen von ausgezeichneter Qualität erscheinen auch noch primitiv gezeichnete Stellen.

Nach zehnjährigem Streit zwischen den Dezimatoren mußte die endgültig baufällig gewordene Kirche in *Peterswörth* im Jahr 1743 neu restauriert werden⁹⁷. Von den 1500 fl Gesamtbau-summe bezahlte die Neuburger Hofkammer zwei Drittel und das Neuburger Jesuitenkolleg ein Drittel⁹⁸. Für die Ausmalung der von Johann Windschmidt aus Dillingen umgebauten Kirche wurde Johann Anwander herangezogen.

Wie weit sich die heutige Ausmalung mit dem ursprünglichen Programm deckt, läßt sich nicht mehr feststellen, da nur noch das Kuppelbild des Langhauses von Anwander ist. Der Rest – das Chorfresko und sämtliche Kartuschenbilder – stammt aus der Hand des Kirchenmalers Heinle von Weissenhorn, der 1926 die Kirche restauriert hat. Das Thema ist die Anbetung von Jesu Namen. Dem Konzept liegt die übliche Stelle aus dem Paulusbrief an die Philipper zu Grunde (Philipper 2, 10). Der Text wird in den vier Kartuschen, die in den vier Himmelsrichtungen liegen, zitiert: *Donavit illi nomen, ut in nomine omne Genu flectuatur / Coelestium / Terrestium / et infernorum*. Daraus entwickelte Anwander eine einfache und klare Komposition, wobei ihm die echte Kuppel zugute kam, die eine zentralperspektivische Komposition erlaubte. Mitten in der Glorie, am obersten Punkt der Kuppel, ist der Name Jesus zu sehen, IHS mit dem in das H eingeschriebenen Kreuz. Rings um den Rand läuft eine Brüstung. In den Himmelsrichtungen machen breite Ausbauten den Schriftkartuschen Platz. In den Abständen dazwischen steht jeweils ein Pfeiler. Eine Balustrade verbindet alle diese Elemente miteinander, wodurch eine primäre und sekundäre Vierergliederung des Kreises entsteht. Auf dem östlichen Kartuschenblock steht der Text: auf daß im Namen Jesu ein jedes Knie sich beuge. Demzufolge ist hier ein Rauchfaß-schwingender Engel, der zu der Glorie aufblickt, postiert. Die örtliche Bestimmung der Himmlischen, der Irdischen und der Unterirdischen sind durch kniende und anbetende Engel dargestellt. Damit die Abstände zwischen der Primärgliederung mit den Engeln nicht zu groß werden, stehen auf den Pfeilern große Blumenvasen. Die Wertung der Engel, die in ihrem Platz zur Nähe des Altars zum Ausdruck kommt, wird in der farblichen Gestaltung deutlich: der Engel mit dem Rauchfaß trägt ein Gewand in Weiß und Blau, der Coelestium-Engel in Ocker und Rostrot, der Terrestium-Engel in Hellgrün und Ockerbraun und endlich der im Westen postierte Infernorum-Engel in Dunkellila.

Peterswörth ist noch zu der ersten Werksphase zu zählen, die von den Malereien in Ammerfeld und dem übermächtigen Einfluß Bergmüllers bestimmt ist. Es gehört in seinem flächigen und undifferenzierten Farbauftrag zu den im gleichen Jahr entstandenen Seitenaltären von St. Leonhard im Ried. Die Physiognomie und die exakte Faltengebung macht die Nähe zu Otting und Ammerfeld deutlich.

In den Jahren 1744 und 1745 sind außer Faßarbeiten keine gesicherten Aufträge überliefert, weder in Öl noch in Fresko. Im Jahre 1747 wurde in *Zöschingen* die abseits vom Ort an einem Jurahang gelegene Kapelle *Maria Steinbrunn* errichtet. Baumeister waren Matthias und Leonhard Rothmiller aus Höchstädt. Der Bau geht auf eine Stiftung des Gastwirts Georg Popp zurück⁹⁹ und ist eine einschiffige Kapelle zu zwei Achsen. Aus der Mitte der Decke wölbt sich eine kreisförmige Flachkuppel von etwa drei Metern Durchmesser, die identisch ist mit dem Hauptfreskokfeld. Das Programm richtet sich nach dem Patrozinium Maria Himmelfahrt. Maria steigt aus einer offenen Grabtumba in einen jüdischen Friedhof in den Himmel auf, während die Apostel und fromme Frauen staunend dabeistehen. Die umgebenden vier Kartuschenbilder sind eine Verknüpfung der vier Jahreszeiten mit Stationen aus dem Marien-

leben: die Verkündigung mit dem Frühling, die Heimsuchung mit dem Sommer, der Tempelgang mit dem Herbst und Maria als apokalyptisches Weib mit dem Winter, der durch das Greisenalter symbolisiert wird. Die anderen Kartuschenbilder entsprechen nicht mehr dem ursprünglichen Bestand.

Zur formalen Gestaltung holte sich Anwander Anleitung aus einer weiteren Graphikserie von Johann Georg Bergmüller, die mit der Ausmalung der Marienkapelle im Augsburger Dom 1721 entstand¹⁰⁰.

Die Aufgabe, das Thema Mariä Himmelfahrt einem kreisförmigen Bildfeld mit einem Durchmesser von etwa 3 Metern einzubeschreiben, bereitete Anwander große Schwierigkeiten. Er versuchte sie dadurch zu lösen, daß er etwa in der Mitte des Bildfeldes die von Engeln umflogene, aufsteigende Madonna konzentrierte und die Jünger am Rand des Bildfeldes verteilte. Die bei konsequenter Anwendung dieser Komposition sich ergebende zentralperspektivische Ausgewogenheit kann dabei das Moment der Bewegung nur unzureichend vermitteln. Um dieses trotzdem nicht aufzugeben, griff Anwander zu einem kompositorischen Kunstgriff. Er brachte eine vertikale, sich leicht schräg nach rechts oben öffnende Kompositionslinie ins Bild und verlegte den Blickpunkt aus der reinen Zentralperspektive zum hinteren Bildrand. Dies hat zur Folge, daß die Bildebene aufkippt. Die Mittel, dies zu erreichen, sind durch die Linie der in Richtung des Blickes aggressiv in das Bild vorspringenden Grabtumba und durch die auf diese Tumba zustürmenden Figuren gegeben, wobei der untere Bildrand freibleibt. Die Neigung der Dachschrägen des unteren, figurenleeren Bildrandes unterstützt dies. Doch konnte Anwander es zu diesem Zeitpunkt noch nicht konsequent durchhalten. Die Darstellung der Mariengruppe entspricht nicht einer perspektivischen Anordnung mit gekippter Bildfläche, sondern einer rein zentralperspektivischen Komposition. Außerdem stört der aus der linken Figurengruppe aufragende Obelisk den Rhythmus, der sich von den hinteren leeren Bildrand zu dem zentralen Punkt der Grabtumba am vorderen Bildrand fortpflanzt.

Das Grundkolorit ist im Vergleich zu den früheren Fresken heller und leuchtender. Erstmals verwendet er in der Glorie eine Farbkomposition, die er später allgemein benutzte. Die leuchtende Stelle um das Haupt Marias mit dem Glorienschein ist ein sehr helles Zitronengelb, die umgebenden Wolken zartes Rosa, das sich an manchen Stellen zu einem dunklen Rosa verdichtet. Der Himmel scheint gelegentlich hellblau durch. Aus dieser Zusammenstellung entwickelt sich die weitere Farbigkeit des Freskos. Die Farbe erweist sich zweifellos als die stärkste Leistung von Anwander in Zöschingen. Das Grundkolorit hat einen neuen hellen, leuchtenden Akzent, alle Farben sind einem zugrundliegenden Schema untergeordnet. Die schon in der Komposition auffallende Diskrepanz zwischen der Gloriengruppe und der Randzone wird auch in der malerischen und physiognomischen Behandlung deutlich. Während in der Mariengruppe und in den Kartuschenbildern sich das Vorbild Bergmüllers durchsetzt, erscheinen in den Figuren der Randzone neue Akzente. Die Gestalt wird über das normale Körpermaß hinaus gestreckt, eine stilistische Tendenz, die sich in den Werken zwischen 1750-1755 teilweise und in der letzten Phase seines Œuvres nach 1765 umfassender durchsetzt. Dazu kommt das Bemühen, die Figuren untereinander mehr zu charakterisieren und zu individualisieren und eine weiche Malweise in den Graten und Falten der Gewänder zu erreichen. Alle diese neuen Momente resultieren aus einer erneuten Beeinflussung von Matthäus Günther und hier speziell von dessen Malweise um das Jahr 1735.

Das Kloster der Augustinereremiten in Lauingen, das den Großzehnt in *Unterbechingen* besaß, ließ Anwander um 1748 die dortige Pfarrkirche ausmalen. Wie in Peterswörth waren dem Bau jahrelange Streitereien über die Finanzierung vorausgegangen, ehe er 1747 begonnen werden konnte¹⁰¹. Im Hauptfresko im Langhaus wird die Verherrlichung des hl. Georg dargestellt. Christus ruft den Gnadenstrom auf ihn herab und setzt ihm die Krone der Heiligkeit auf.

Ein Engel verkündet auf einer Posaune seinen Ruhm; auf der Standarte steht: Sic Coronatur, quae Legitime Certavit. Ein zweiter Engel trägt mehrere Märtyrerpalmen, wohl ein Hinweis auf die Unverletzlichkeit bei seinen Martyrien. Zu seinen Füßen deuten zwei Putti auf eine Stelle aus dem zweiten Timotheusbrief: Ich haben den guten Kampf gekämpft, den Lauf vollendet, den Glauben bewahrt. In der unteren Ausbuchtung folgt dann als Pendant zu der Krönungsszene oben, die Darstellung der Dinge, die der Heilige überwunden hat: den Reichtum, eine perlengeschmückte Frau mit einer überquellenden Schatulle und das Heidentum in Gestalt des Götzpriesters und des besiegtten Drachen.

Obwohl bei der Ergänzung des herausgefallenen Stückes (Mittelteil, untere Körperpartien des hl. Georg, untere Ausbuchtung, genaue Bestimmung siehe Werkkatalog) ein sehr schlechter Maler herangezogen wurde, der das Gefüge des Restfreskos zerstörte, kann man aus den noch vorhandenen originalen Teilen Komposition, Malweise und Stil erschließen. Das Bild vermittelt den Eindruck eines stufenartig übereinandergeschichteten Aufbaus: unten die irdische Zone der überwundenen, schlechten und bösen Dinge, dann der Hauptteil mit dem Heiligen in dem rechteckigen Bildfeld und darüber die himmlische Zone. Diese vertikalen Zonen waren durch schräge Kompositionslinien verklammert. Der Querbalken des Kreuzes, der erhobene Oberarm Christi, der Fuß und die abschließenden Linien der Widersachergruppe markieren eine Kompositionslinie. Die andere und dynamischere läuft entlang des Kreuzbalkens, des Unterarms Christi, der Engelsflügel über der Posaune, und durchbricht dann den Rahmen. Diese zweite Linie hat Parallelen in der mittleren Ebene in den Fahnen des hl. Georg und der Lage des Buches und in der unteren Ebene in der Gabel und dem Rutenbündel. Diese dominante, aktive Bewegung wird noch unterstützt durch die dunklen Massen bei Georg, dem Engel, dem Widersacher und der Standarte. Die hellen Flächen dagegen schließen sich der anderen Bewegungsrichtung an. Hier ist Anwander im Gegensatz zu Zöschingen eine einfache, in sich klare und logische Komposition gelungen.

In der Farbe orientierte sich Anwander stark an Zöschingen. Der Hintergrund der Glorie erscheint in hellem, zarten Gelb, dazwischen schimmert der hellblaue Himmel durch. Christi Mantel ist rosa getönt wie die Wolken, der fleischfarbene Körper hat bräunliche Schatten und dunkelrosa Konturen. Der hl. Georg ist dieser Farblichkeit verpflichtet, aber die Töne sind dunkler gehalten in Mittelrosa und Goldgelb. Ein neuer Akzent, der mit dem Ton des Himmels korrespondiert, ist das Blau der Brünne. Der posanetragende Engel und der Putto nehmen das dezente, mit hellblauen Spiegelungen durchsetzte Grün der Weltkugel, kräftiger mit Brauntönen untermischt, wieder auf. Die allegorische Widersachergruppe und die Standarte dunkelt den Rosaton zum Weinrot ab.

Zweites Jahrzehnt 1750-1758/59

Bis zu diesem Zeitpunkt war Anwander hauptsächlich von dem Augsburger Akademiedirektor Johann Georg Bergmüller abhängig, teilweise auch von Matthäus Günther und konnte trotz eigener Entwicklung die Vorlagen oft nicht homogen verarbeiten. Durch die vorangegangene Aufbauarbeit war er in der folgenden Zeit in seinem künstlerischen Selbstbewußtsein soweit gesichert, daß Veränderungen nicht mehr von außen an sein Werk herangetragen wurden, sondern aus einer werkimmanenten Entwicklung resultierten. Anregungen nahm er zwar noch auf, aber er verarbeitete sie so, daß sie nicht mehr dem ursprünglich anregenden Vorbild angehören, sondern der Struktur seines Werkes entsprechen.

Ganz zu Anfang dieser Entwicklung steht eine Arbeit, die innerhalb des Œuvres eine Sonderstellung einnimmt: der Zyklus aus der antiken Geschichte im *Museum* in Bamberg. Die Themen sind: Lukretia, ein Page reicht Antemisia den Giftbecher, Mucius Scaevola und Alexander und Diogenes. Die Bilder sind alter Besitz der Stadt Bamberg, ihre Herkunft und Bestimmung ist nicht exakt zu klären. Anhand der Archivalien (Werkkatalog Bamberg)

kann gesagt werden, daß der Zyklus vielleicht für die Ausstattung des 1750 neu renovierten Sitzungssaales im Bamberger Rathaus bestimmt war. 1755 bekam Anwander wiederum den Auftrag, einen noch größeren und prächtigeren Zyklus von Gerechtigkeitsdarstellungen für diesen Sitzungssaal zu malen, der noch heute dort hängt.

Anwanders Vorlage waren zwei Werke des Venezianer Giovanni Antonio Pellegrini (1675-1741), die wahrscheinlich aus dem Augsburger Rathaus stammen: Antonius und Kleopatra und Esther vor Ahasver¹⁰². Anwander hat aus den zwei Gegenstücken von Pellegrini eine vierteilige Serie entwickelt. Die Lukretia bezieht sich auf die Esther, während die Begleiterin der Esther Vorbild für die Artemisia ist. Tarquinius und Mucius Scaevola entsprechen der Figur des Antonius. Der König Ahasver wirkt in der Gesichtsgestaltung und Physiognomie auf den Anwanderschen Porsenna, dessen Gestik und Handhaltung allerdings wieder von Antonius abhängig sind.

In der Komposition sind bei allen Bildern ähnliche Prinzipien verwendet. Im Vordergrund befinden sich gegenüberstehend die beiden Hauptakteure. Ihnen sind etwa eine oder zwei Assistenzfiguren zugesellt, die direkt neben oder hinter dem Hauptpaar etwas zurückversetzt und kleiner im Bild erscheinen. Hinter der gesamten Gruppe schließt der Raum in einer dunklen Wand, die sich aus Säulen, Vorhängen oder einfach nur aus Dunkelheit aufbaut. Die Hauptpersonen treten noch deutlicher aus dem dunklen Hintergrundsraum heraus durch eine Beleuchtung, die sich in der linken, oberen Ecke vor der Bildebene befindet. Alle Elemente der Komposition sind von Pellegrini abgeleitet. Sie sind grundlegende Kompositionselemente der europäischen Barockmalerei.

Das erste Bild behandelt die Lukretialegende. Lukretia wird von Sextus, dem Sohn des Tarquinius Superbus, dem letzten König von Rom, vergewaltigt, worauf sie sich von ihrem Vater, ihrem Mann und den Freunden verabschiedet und dann erdolcht. Dieser Vorfall war ein Anlaß für den Sturz des römischen Königtums. Was die Spannweite der Palette betrifft, geht Anwander über sein Vorbild hinaus. Giovanni Antonio Pellegrini bleibt einem Grundkolorit von braunen und ockeren Tönen verpflichtet. Lukretia wird durch die Lichtquelle stark angeleuchtet und hebt sich dadurch von der Mitte des Bildfeldes ab. In ihrer exponierten Stellung bildet sie so quasi eine Gruppe für sich zwischen den beiden Nebengruppen des Gatten und des Vaters mit den Freunden. In der Modellierung dieses Frauenkörpers näherte Anwander sich an die Farbgebung von Rubens. Der weiße Hautton changiert in Grau und Rosa, oben schließt ihn das rötliche Haar ab; im Bereich der Bluse variiert er in ein gedämpftes Weißgrau. Darüber legt sich das tiefe Blau des Gewandes mit einem leichten Streifen in Rosa. Ihr gegenüber sind die Nebengruppen, ihr Mann und der Vater mit den Freunden, farblich zurückgenommen. Tarquinius Collatinus hat eine graue Rüstung mit weißen Lichtern und erdbräunen Schatten, die Helmzier ist braun, der Mantel kräftig rot als Kontrast zu dem Blau von Lukretias Gewand. Die zweite Nebengruppe erscheint rotbraun. Der weiße Arm der Lukretia kontrastiert zu einem roten Tuch. Der Hintergrund ist dunkelblau in verschiedenen Schattierungen.

Das zweite Bild heißt: Ein Page reicht Artemisia den Giftbecher. In Halikarnass vollendet Artemisia das Grabmal ihres Gatten Mausollos, das Mausoleum, sie stirbt nach der Totenfeier vor Schmerz über ihren toten Mann. Den Hintergrund über der Hauptszene bildet ein großer rotbrauner Vorhang, der nach links übergeht in eine braungraue Säule, hinter der ein mittelblauer Himmel durchschimmert. Farblich eingerahmt von dieser Säule und dem Himmel, kniet der Page mit einem roten Mantel, einem braunen Umhang, einem blauen, hellgehöhten Wams. Artemisia selbst sitzt besonders hervorgehoben auf einem Sessel mit roter Rückenlehne, vor den Symbolen fürstlicher Herrschaft Säule und Vorhang. Sie trägt eine graue Bluse, ein blaues Mieder, das mit grünlichen Stellen und einer goldenen Brosche mit blauem Stein durchsetzt ist. Die Mitte füllt dominierend ein kräftiger gelbgrüner Prokatstoff aus.

Das dritte Bild zeigt die berühmte Szene Alexander vor dem Philosophen Diogenes. Die rechte Hälfte des Bildes füllt Diogenes in seinem Faß. Auf der linken Seite tritt der junge



Bamberg, Historisches Museum, Lukretia, Artemisia, Alexander, Mucius Scaevola, 1750

König Alexander selbstbewußt auf den Philosophen zu.

Das vierte Bild bezieht sich auf die Geschichte des Mucius Scaevola. Als 507 v. Chr. der Etruskerkönig Porsenna Rom belagert, soll Mucius gegen diesen einen Mordversuch unternommen und als man ihn festgenommen hatte, seine rechte Hand zum Zeichen seiner Furchtlosigkeit über einem Kohlebecken verbrannt haben. Dabei teilte er dem König Porsenna mit, daß noch 300 Mann hinter ihm stehen, die zu dem Gleichen bereit sind, worauf der König aufgab und abzog. Auf dem Bild wird die Szene geschildert, wie Mucius Scaevola vor dem Etruskerkönig steht, die verbrannte rechte Hand unter einem Tuch verborgen.

Die dominanten Farben sind Blau und Rot mit Gelb bei den Feldherrn und warme, braune, rote und graue Töne bei Diogenes und Porsenna. Die Themen beziehen sich auf Tugenden, die Fürsten zugesprochen werden sollen: Gerechtigkeit, Keuschheit, Weisheit, Furchtlosigkeit, Gattenliebe.

Die stilistischen Kriterien der Serie im Bamberger Museum treffen noch in einem verstärkten Maße für den ebenfalls im Jahre 1750 entstandenen Kreuzweg in dem ehemals Bambergischen Dorf *Memmelsdorf* zu.

Während Anwander in der Bamberger Serie wenige Hauptfiguren als zentrale Handlungsträger aufgebaut hat, wich er hier von diesem Prinzip ab. Es bleibt der dunkle, abschließende Hintergrund, aber der Raum wird tiefer, die Zahl der agierenden Figuren größer und die Figuren selbst werden kleiner. Der tiefe Raum wird in sich funktionell untergegliedert. In der vorderen Raumschicht erscheinen die Hauptfiguren größer und deutlich hervorgehoben durch Gestalt, Farbe, Licht. Sie stehen in einer Interaktion untereinander, sie spielen die Handlung der erzählten Geschichte: die vordere Raumschicht ist der handlungstragende Raum. Beide Räume sind ineinander verzahnt. Die zweite Raumschicht hat eine dienende und erläuternde Funktion. Erst hinter ihr baut sich die dunkle, abschließende Wand des Hintergrunds auf, die mit Architektur- und Landschaftsteilen bereichert sein kann. Das Heraustreten der Figuren in den Vordergrund wird dadurch verstärkt, daß sie von einer Lichtquelle außerhalb des Bildes bestrahlt erscheinen. Diese ist, wie in der Serie im Bamberger Museum, in der linken oberen Ecke in einigem Abstand von der Bildebene zu denken. Die Bestrahlung lichtet die hellen Farben noch weiter auf, akzentuiert die Figuren stärker, unterstreicht die muskulöse Plastizität und legt vor allem vor die Leinwand einen imaginären Raum, in den der Rezipient sich mit einbezogen fühlen kann.

Mit dieser Kompositionsform geht eine neue Gestaltung der Figuren Hand in Hand. Die Figuren werden kleiner und haben expressive Gebärden. Dazu gesellt sich eine, durch starke Schatten-Licht-Kontraste gegliederte Plastizität. Dabei taucht ein neuer Figurentypus auf, der fester Bestandteil in Anwanders Werk wird: der Schächer, Folterknecht oder Soldat mit schwarzem Haar, dunklen Augen, einer kleinen Stupsnase und dem mächtigen schwarzen Schnurrbart. Die venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts, und hier vor allem Pellegrini, Benkovich und Pittoni, entwickelte diesen Typus. Von ihr übernahmen die Wiener Maler der frühen fünfziger Jahre wie Maulpertsch und Mildorfer diesen Stil.

Daß Anwander direkten Kontakt mit Wien gehabt hat, ist möglich, aber nicht nachweisbar. Es ist auch nicht notwendig, da die Entwicklung bei Anwander durchaus aus dem eigenen Werk floß. Anwander blieb ruhiger in seiner Erzählweise, er grenzt nicht ans Visionäre, wie dies bei Maulpertsch und Mildorfer der Fall war. Wenn auch der Kontakt mit Wien nicht notwendig war, ist er zumindest möglich, da zwischen den Zentren Augsburg und Wien der Austausch wesentlich enger war als gemeinhin angenommen wurde.

Auf die Stiftung eines Privatmannes ging sein nächster Auftrag in Fresko zurück; Dr. Bachmann aus Dillingen stiftete 3000 fl zur Renovierung und dem Umbau der Pfarrkirche in

Hasberg, unweit Kirchheim an der Mindel¹⁰³. Der Maurermeister Ulrich Fendt aus Pfaffenhausen hat den in seinem Bestand aus dem 16. Jahrhundert stammenden Bau erhöht und das Langhaus um ein Joch verlängert. Der kaum eingezogene Chor umfaßt zwei Achsen und ist dreiseitig geschlossen. Nach oben schließt er in flachen Tonnen mit Stichkappen über den Fenstern. Das gekurvte Freskofeld hat annähernd die Form eines Längsovals. Über einem ringsumlaufenden Gesims schließt sich im Langhaus eine Spiegeldecke an, worin zwei gekurvte Freskofelder eingelassen sind, die sich beide dem Längsoval annähern; das östliche ist dabei etwas größer als das westliche. Der reiche Stuck von Hans Michael Brugger aus Weißenhorn ist farbig gefaßt und geht mit den Freskofeldern eine schöne Verbindung ein. Das ikonographische Programm orientiert sich an der Patroziniumsheiligen, der hl. Otilie. Das Chorfresko erzählt die Taufe der hl. Otilie. In den Kartuschen der Stichkappen sind die vier Evangelisten abgebildet. Die vier Embleme des Chorraumes spielen auf das Wasser und auf die Taufe an. Das östliche Langhausfresko bringt den Versuch des Herzogs Eticho, seine Tochter durch das Darreichen von weltlichen Reichtümern vom christlichen Glauben abzubringen. Das westliche Langhausfresko behandelt den Tod der Äbtissin Otilie. Die Eckkartuschen des Langhauses stellen charakteristische Eigenschaften der Heiligen in allegorischer Form dar. In der Nordostecke erscheint die Gottesfurcht; in der Südostecke dann eine Frau mit einer Lilie und einem Weihrauchfaß, worin sich die Weihe zu einem jungfräulichen Leben ausdrückt. Im Westen eine Frau, die Krone, Szepter und eine Perlenkette von sich stößt: die Entsagung des Reichtums. Die vierte Frau trägt ein Joch mit Gedärm umwunden: das geduldige Leiden. Die beiden zwischen den Eckkartuschen liegenden Embleme erläutern noch einmal das hier Angesprochene, die Verachtung der weltlichen Güter und das feste Vertrauen zu Gott. Die Fresken an der unteren Emporenbrüstung schildern weitere Szenen aus dem Leben der Heiligen. Das linke Bild erzählt, wie Otilie als Äbtissin eine Mitschwester Wein holen läßt, in der Mitte empfängt sie ihre Mutter in dem Kloster Odilienberg im Elsaß und das rechte Bild zeigt sie als Wohltäterin der Armen. Das Altarblatt schildert die Verherrlichung der Heiligen durch die Dreifaltigkeit. Das ehemalige Auszugsbild zeigt die Immakulata im Strahlenkranz, umgeben von Engelsköpfen. Im Scheitel schweben zwei eine Krone tragende Putti.

Im Chorfresko folgte Anwander mit dem den Vorhang tragenden Engel wörtlich einem Stich von Bergmüller¹⁰⁴. Die männliche Rückenfigur mit Begleiter dagegen ist eine Weiterentwicklung einer ähnlichen Gruppe von Matthäus Günther in Rottenbuch¹⁰⁵. Die Evangelisten entstammen geschlossen der Serie über Apostel, Evangelisten und Kirchenväter, die Anwander schon in Ammerfeld benutzt hat.

Der Taufe von Otilie liegt folgende Legende zugrunde: Otilie, die Tochter des elsässischen Herzogs Eticho wurde blind geboren, worauf der Vater sie umbringen wollte. Die Mutter Etsvinda brachte das Kind heimlich weg. Ein Engel sandte den Wanderbischof Ehrhardt von Regensburg zu Otilie, der sie taufte. Mit der Taufe erhielt sie dann ihr Augenlicht wieder. Vor einer dreiteiligen Portikusarchitektur sieht man die junge Otilie vor einem Taufbrunnen knien. Dahinter steht der Bischof und tauft das junge Mädchen. Vor dem Brunnen kniet ein junger Mann und sieht freudig auf das Geschehen. Dabei handelt es sich wahrscheinlich um den Bruder Otilies, dem sie später vor dem wütenden Vater das Leben rettet. Die Komposition erscheint sehr ausgewogen. Eine Treppe beschreibt eine untere, dienende Zone. Der Hauptraum, die irdische Zone, geht nicht in die Tiefe, sondern schließt mit einer dreifach gegliederten Wand ab, wobei der Mittelteil dieser Wand besonders durch die stark betonten Säulen hervorgehoben wird. Die Glorienzone vertritt nur der Engel, der den festlichen Vorhang über das Geschehen hält. Die Hauptperson, Otilie, steht genau in der Mitte vor der Wand, während die Gruppe um den Bischof an den rechten Rand ausgewichen ist. Dorthin hat sich die Handlung und die Massierung der Figuren verlagert. Um dies auszugleichen, erscheint in der linken Bildhälfte unten die männliche Rückenfigur und oben der Engel. Drei Stufen ergeben sich dabei. Unten, d. h. von der gemäß den Gesetzen der Perspektive stehenden Bildfläche aus gesehen, und im Vordergrund, kommt die Zone der untergeordneten

kellerartigen Architektur – meist Stufen und Brückenbauten –, in der dienende Handlungsabläufe mit Repoussoirfiguren angesiedelt sind. Darüber, den breitesten Raum und den Mittelgrund beherrschend, folgt die irdisch-historische Handlungsebene, die hinten und seitlich raumartig von Architektur umgeben wird. In diesem Bereich spielen sich die legendär-geschichtlichen und die dem Bereich des Wunders zugehörigen Handlungsabläufe aus dem Leben der Heiligen ab. Diese Zone bildet die Klammer zwischen der dienenden Zone mit dem Repoussoirfiguren und der darüberfolgenden Zone der Glorie. Das Wunder aus den Leben der Heiligen gehört nach barocker Vorstellung nicht zum außernatürlichen Bereich, sondern zum Bereich der wahrnehmbaren Realität. Es ist nicht widernatürlich, wenn es auch einer höheren Ordnung zugehört, die durch das menschliche Denken nicht vorhersehbar und begreifbar ist. Das Wunder aber entspricht noch den Gesetzen der geschaffenen Natur, wenn es auch einem dem menschlichen Denken überragenden Teil angehört. Andererseits sind die Heiligen selbst Teil des Himmels und in einem dauernden Stande der Gnade, so daß sie zwischen Gott und den Menschen vermitteln können.

Farblich ist das Chorfresko von einem hohen Reiz. Die beherrschende Architektur ist rosarot, die rosaroten Säulen sind mit hellem Chromoxyd gemasert, Kapitelle und die Decken sind gelb. Der Vorhang ist auf der einen Seite hell-blaugrün, auf der Seite des Engels ockerfarben. Der Engel selber ist in grünlichem Ocker und gedämpftem Mittellila gekleidet, seine Flügel geben einen hellblauen Akzent. An verschiedenen Stellen scheint ebenfalls hellblauer Himmel durch. Als zentrale Gestalt kniet die Heilige in kräftig mittelblauem Mantel und hellem blaugrünem Rock in der Mitte des Bildfeldes. Die Farbe des Rockes gleicht der des Vorhanges. Ihre Begleiterin wiederholt das Rosa der Architektur im Mantel, während das Gewand sich verstärkt zu einem kräftigen Mittelblau. Der Ockerton des Vorhanges taucht auch in dem goldenen Chormantel des Bischofs auf. Dazu kommt das stumpfe Dunkelblau der Stola und das Weiß der Albe. In der irdischen Zone verdichten sich die Farben. Der Mantel des knieenden Mannes ist kräftig violett, von hell bis dunkel wechselnd, mit hell-ockeren Höhungen. Die männliche Rückenfigur trägt weinrot, graugrün und mittelblau.

Das erste Langhausfresko schildert die Versuchung Otilies durch ihren Vater. Es ist nicht mehr so symmetrisch angeordnet wie das Chorfresko. Die untere Zone ist hier sehr stark ausgeprägt in der Treppe über dem Bogen und den beiden Knechten. Das Hauptgeschehen mit der Heiligen und ihrem Vater in der irdischen Zone rückt an den rechten Rand, was durch den mächtigen Säulenvorbau noch unterstrichen wird. Die linke Seite öffnet sich gestaffelt in die Tiefe des Raumes, stellt Flächen frei, auf der die untergeordneten Gruppen Platz finden. Die Hintergrundsarchitektur geht fließend über in einen weiten Himmel, der als Ersatz für die fehlende Glorienhandlung dient. Das Kolorit ist ähnlich wie im Chorfresko mit leichten Verschiebungen in Hellblau und ein helles Chromoxyd. Die Hauptgruppe beweist das koloristische Talent Anwanders. Otilie ist als Benediktinerin schwarz-weiß gehalten, wobei neben den reinen Tönen die verschiedensten Abstufungen in Dunkelgrau und Hellgrau vorkommen. Diesem Kontrast aus Nichtfarben steht der Vater, Herzog Eticho, entgegen, bei dem ein prächtiger Farbaufwand entfaltet wird. Die blankgeputzte Rüstung schimmert durch die Spiegelung der Architektur hell chromoxyd, dazu kommt ein hell-weinroter Mantel und ein weißer Hermelinpelz. Sein Page ist in ein mittelvioletttes Wams gekleidet. Die Putti haben wieder eine hellgraue Fleischfarbe mit rosa gehöhten Knien. In dieser unterschiedlichen koloristischen Behandlung soll der Gegensatz zwischen irdischer Macht und Reichtum und dem Klosterleben dokumentiert werden.

Das westliche Langhausfresko zeigt den Tod von Otilie, um den sich folgende Legende rankt: Die Sterbende schickt ihre Mitschwester zum Gebet. Als diese wiederkommen, ist sie bereits tot. Durch ihr inständiges Gebet erfliehen sie ihr Leben zurück. Otilie aber, wieder lebendig, erklärt: „Warum beunruhigt ihr euch? Lucia war bei mir und ich sah und hörte, was man mit Augen nicht sehen und mit Ohren nicht hören, sondern nur mit dem Herzen wahrnehmen kann.“ Dann ergreift sie ihren Kelch, kommuniziert und stirbt. Die Heilige ist eben wieder gestorben, in den Händen hält sie das Kreuz, ein Diakon sitzt bei ihr und



Haßberg, Östliches Langhausfresko, Versuchung Ottilies, 1750

liest die Sterbegebete. In der Glorie aber tragen Engel eine lichte, in helle Tücher gehüllte Gestalt in den Himmel, die Seele der Toten. Die dienende Zone ist gekennzeichnet durch eine Stufen- und Treppenformation, die von einem tiefen Punkt aus gegenläufig auseinanderstrebt. Die irdische Hauptzone ist auf der rechten Seite stärker betont, während die linke nur sehr schwach durch den Kirchbau markiert ist. Auch das zweite Langhausfresko schließt sich dem Gesamtkonzept an, wobei mit dem ersten Langhausfresko ein engerer Zusammenhang besteht als mit dem Chorfresko.

In Hasberg erreichte Anwander zum ersten Mal in der Deckenmalerei eine Kompositionsform, die für ihn bestimmend blieb. In seinen bisherigen Werken beschäftigte er sich entweder mit einem tafeldildähnlichen Aufbau oder einem zentralperspektivischen Rundbild. Zwar versuchte er in Ammerfeld, Otting und auch Zöschingen, einen perspektivisch günstigen Blickpunkt am unteren Rand des Bildfeldes zu konstruieren, aber in allen Fällen konnte er die sich daraus ergebende Kompositionsform nicht durchhalten. Das ist in Hasberg erstmals gelungen, und zwar in allen drei Freskofeldern gleichermaßen. Sie bilden sowohl von der Größe, dem Format und dem Aufbau her eine Einheit. In allen drei Feldern sind die perspektivischen Hilfsmittel so angelegt, daß – von einem Blickpunkt, der hinter dem unteren Bildrand in Richtung Altar liegt, aus gesehen – an der Decke eine Bildfläche sich bildet, die sich im rechten Winkel zu der Blickrichtungslinie aufbaut. Aus diesem Ansatz entwickelte Anwander mehrere Formen, die er zwar nicht erfunden hat, aber für sich auswählte; das Bild mit einem Blickpunkt und einem durch Quadratur errichteten, geschlossenen Bildraum, der in sich weiter abgestuft ist, im Anschluß daran das Bild mit einem Blickpunkt und einem offenen, weiten Raum, das Diagonalbild, worin jede Seite ihren eigenen Blickpunkt hat und zuletzt noch die offene Bildform mit zwei Blickpunkten. Das Rundbild, ob nun mit einer Zentralperspektive oder einem Blickpunkt am hinteren Rand von der Blickrichtung aus gesehen, hat Anwander, im Gegensatz zu seinem Frühwerk, kaum mehr angewandt. Am wichtigsten bleibt für ihn das Perspektivbild mit einem Blickpunkt und dem geschlossenen, dreifach gestuften Bildraum, das hier in Hasberg zum ersten Mal erscheint. Aus ihm entwickeln sich alle anderen Arten. Durch die Quadratur, die der Träger der perspektivischen Fluchtlinie ist, baut sich ein vielfältiger, bühnenartiger Raum auf, der wieder verschiedene Unter-räume schafft, die sich in die Waagrechte und die Tiefe staffeln.

Über dieser Zone des Wunders weitet sich der Himmel, in dem die cöleste Zone in der Glorie beginnt. Hier herrscht der unbestimmte Himmelsraum vor, der nur seitlich und von unten von Ausläufern der Architektur begrenzt ist. Der Himmel und die dienende Zone können teilweise eingengt werden, während die irdisch-historische Zone mit dem zentralen Bühnenraum der dominierende Teil des Bildganzen bleibt. Die Bildelemente werden in der Horizontalen verklammert durch die seitlich angebrachten Architekturteile.

Grundlage dieser Bildform bildet Paolo Veroneses Deckengemälde, „Triumph der Venezia“ im Palazzo Ducale in Venedig. Hier ist die Dreiergliederung in der Tiefe und Waagerechten mittels der Quadratura bereits voll durchgestaltet, wobei auch die perspektivische Ausrichtung auf einen Blickpunkt am unteren Rand des Bildfeldes gegeben ist. Aber die Architekturgliederung ist noch nicht Träger einer ihr zugehörigen, ebenfalls dreistufigen, thematisch gebundenen Handlungsgruppe, sondern die Figuren bewegen sich unabhängig von der Gliederung der hinterlegten Architekturtulisse im Raum. Cosmas Damian Asam benutzte dieses Konzept vollständig schon im Hauptfresko von Aldersbach, 1720, wo zwar die Himmelszone noch mehr Raum einnimmt als die anderen Zonen, aber alle drei ihre wesentlichen Ausprägungen erhalten haben: die untere Zone mit Treppen- und Kellerarchitektur, die mittlere, seitlich gerahmte „Bühnen“-Architektur und die Glorie. Zu jeder vertikalen Raumzone gehört eine bestimmte Figurengruppe, die sich von unten nach oben abstuft: unten real der heilige Bernhard, in dem mittleren Raum das Wunder als Vision und darüber der himmlische Bereich. Aldersbach stellt den endgültigen Prototyp dieser Kompositionsform in der süddeutschen Spätbarockmalerei dar. In der Nachfolge Asams hat sich vor allem Matthäus Günther mit ihr beschäftigt. Seine Fresken in Rattenberg, 1736, und Tölz, 1737, bauen auf dieses Schema

auf, wobei sie zwar deutlich die untere Treppenarchitektur zeigen, die beiden darüberliegenden Zonen dagegen durch eine das gesamte Bildfeld überspannende gemalte Vierungskuppel zusammenfassen. Anwanders Leistung ist es, diese Form gestrafft zu haben, wobei er den tektonischen und den thematischen Aufbau noch deutlicher herausgearbeitet hat.

In Hasberg erscheint in der Figurengestaltung zum ersten Mal ein über den Kreuzweg in Memmelsdorf hinausweisender, kräftiger muskulöser Typ, der einerseits seine Quelle hat in einem Rückgriff auf die Figurengestaltung von Ammerfeld und dem Hochaltarblatt von St. Leonhard, zum anderen, in der Venezianischen Malerei und in der Malerei der zweiten Wiener Akademie. Obwohl sich diese Parallele von der Gesamterscheinung her hauptsächlich in der Ölmalerei festlegt, sind die hier erscheinenden Figurentypen, insbesondere die beiden Knechte, sehr eng mit dieser Richtung verbunden. Anwander hielt zwar an einer exakten Durchmodellierung fest, konnte aber durch seine lockere und duftige Malweise die trockene akademische Härte seines Lehrmeisters Bergmüller überwinden.

Dem bescheidenen Bau, der noch dazu abseits von den großen Kunstzentren und dem Hauptverbreitungsgebiet der Anwanderschen Tätigkeit liegt, kommt für die Entwicklung des Œuvres selber eine grundsätzliche Bedeutung zu. Hier gelang es Anwander erstmals, ein vielfältiges Programm geschlossen zu gestalten. In der Schönheit der Farbe, die in kräftigen Tönen die gesamte Spannweite der Palette umfaßt, ist Hasberg zu den Spitzenwerken Anwanderscher Freskokunst zu rechnen.

Von den Baronen Füll, der Ortsherrschaft von *Grunertshofen*, bekam er 1752 den Auftrag, die dortige Pfarrkirche auszumalen. Als Helfer stand ihm sein jüngerer Bruder Franz Anton aus Landsberg zur Seite. Die Kirche besteht aus einem längs-rechteckigen Saal, mit eingezogenem, dreiseitig-geschlossenem Chor. Die Wände sind in Chor und Langhaus durch Pilaster gegliedert, darüber schließt sich eine Stuckkappentonne an.

Das Programm ist ganz von Patrozinium Sixtus und Laurentius bestimmt. Das längsovale, stark eingeschnittene Deckenfresko des Chores erzählt die Abschiedsszene zwischen Papst Sixtus (257-258), und seinem jungen Schüler, dem Diakon Laurentius, der ihm unbedingt in den Tod folgen will, als dieser zum Martyrium geführt wird. Sixtus tröstet Laurentius mit der Verheißung, er werde ihm in drei Tagen nachfolgen.

Im Langhaus sind zwei gleich große rechteckige Freskofelder in dichtem Abstand von nicht mehr als einem halben Meter hintereinander angelegt, um zwei weitere Stationen aus dem Leben des heiligen Laurentius darzustellen. Diese Lösung ist unglücklich, da beide Felder notwendigerweise nur von der Mitte aus, einmal nach vorne und einmal nach hinten richtig zu sehen sind und somit die Einheitlichkeit der Deckengestaltung empfindlich gestört wird. Im ersten Bildfeld zum Chor hin verschenkt der hl. Laurentius die Kirchenschätze an die Armen. Das zweite Langhausfresko zeigt dessen Martyrium¹⁰⁶.

Vom Winter 1752 bis zum Frühjahr 1753 schuf Anwander den großformatigen Kreuzweg für die Pfarrkirche St. Martin in *Lauingen*. Die Aufschlüsselung des Leidensweges Christi in 14 Stationen, die gleich einem Theaterspiel die Handlung entwickeln, mit retardierenden Momenten weiterführen bis zu dem Höhepunkt und dann ausklingen lassen, bedeutet eine der wichtigsten bildnerischen Leistungen des 18. Jahrhunderts. Der Kreuzweg hat einen dominierenden Platz in der Kirche: in einem stark farbigen Band durchzieht er die Wände der weiten Halle. In der Komposition lehnt er sich unmittelbar an den Kreuzweg von Memmelsdorf an, aber der handlungstragende Vordergrund ist enger mit dem Hintergrund verwoben, wodurch die Tiefe des Raumes verkürzt wird und die Figuren verdichtet werden. Der Hintergrund des Himmels ist immer dunkelviolet in der Grundfarbe, nur bei dem Bild der Kreuzabnahme schimmert ein Mittelblau durch. Die Tönung der Hintergrundslandschaft und archi



Lauingen, Kreuzweg, 1752/53



Lauingen, Kreuzweg, 1752/53

tektur und auch weitgehend der Assistenzfiguren baut hauptsächlich auf Brauntönen auf. In der handlungstragenden Raumschicht sind die Figuren buntfarbiger gestaltet, mit Grün, Gelb, Rot, dazwischen auch Blau und Grau. Christus ist traditionsgemäß rot und blau gekleidet. Die Haut des nackten Christus leuchtet in einem hellen Grau mit tiefen dunkelgrauen Schatten. Der blauviolette Himmel verstärkt den bleichen Eindruck, den das Grau des Körpers hervorruft.

Die Lichtquelle links oben, vor der Bildebene, die die Körperlichkeit stark herausmodelliert und scharfe Hell-Dunkel-Kontraste herstellt, unterstreicht die expressive Gestik. Die Figurengestaltung ist abhängig von Memmelsdorf und der folgenden Entwicklung. Die Magdalena von Füßen des Kreuzes leitet sich ab von der gleichen Figur aus dem Fresko „Kreuzigung“ von J. G. Bergmüller aus der Annakirche in Augsburg. Die voluminöse Körperdarstellung ist im Vergleich zu Hasberg und Grunertshofen bereits etwas zurückgenommen. Trotz einiger auffallenden Schwächen ist ersichtlich, daß Anwander körperliche Verdrehungen, wie zum Beispiel die Beinhaltung des toten Christus in der Kreuzabnahme, bewußt als Stilmittel eingesetzt hat.

In diesen Bildern wird, mehr noch als in den vorhergegangenen Werken, die Parallelität mit der zweiten Wiener Akademie und damit zusammenhängend der pathetisch-expressiven Richtung der venezianischen Rokokomalerei unter Pittoni deutlich. Als letzte Eigenschaft des Werkes sei die individuelle Ausgestaltung erwähnt. In der Gestik der Figuren und der Interaktion untereinander manifestiert sich psychologische Beobachtung und menschliche Erfahrung.

Im Sommer des Jahres 1753 kehrte Anwander wieder in den Lechraim zurück, um die Pfarrkirche von *Prittriching* auszumalen, die beherrschend auf einem Hügel über der Lechebene steht. Außen zeigt sie die spätgotische Gliederung, innen dagegen wurde sie vollkommen dem Geschmack des Rokoko angepaßt. Der Chor ist eingezogen und dreiseitig geschlossen mit einer Tonne mit Stichkappen. Das Langhaus ist dreiaxig und einschiffig. Die Wände sind mit Pilastern geschmückt; darüber schließt sich eine gedrückte Stichkappentonne an. Das Freskofeld des Chores nähert sich dem Längsoval, das des Langhauses einem Längsrechteck mit gekurvtem Rand. Kappen, Zwickel und Laibungen sind überzogen von Stuck und gemalten Brokatflächen in Gold, Grün und Rosa. Die zwei Emporen sind mit je drei Freskofeldern geschmückt. Die Brokat- und Faßmalereien dürften aus der Hand von Anwanders Bruder Franz Anton stammen, das Hochaltarblatt von Johann Georg Bergmüller.

Das Programm orientiert sich an dem Patrozinium Peter und Paul. In dem Hauptfresko des Chorraumes sind die beiden Heiligen als Stützen der Kirche nach dem Schema „*Traditio legis*“ dargestellt. An den Ecken des Freskofeldes schmiegen sich vier Emblemkartuschen, die die Stärke und stützende Kraft der Apostel und Kirche umschreiben. An den Seiten des Freskofeldes sind noch zwei Kartuschen angebracht, die Gottesliebe und die Gottesfurcht.

Das große, die gesamte Decke umfassende Freskofeld des Langhauses erzählt Stationen aus dem Leben der Heiligen. Die beiden Längsseiten des Freskos zeigen im Norden die Gerichtsszene und im Süden den Abschied Petri und Pauli vor dem Stadttor Roms. An den Schmalseiten ist das Martyrium der beiden Apostel wiedergegeben, im Osten die Aufrichtung des Kreuzes Petri und im Westen die Enthauptung Pauli. In den Zwickeln der Hohlkehle sind dem Hauptfresko die vier Kardinaltugenden beige stellt, die die Charaktereigenschaften der Apostelfürsten herausstreichen sollen. Die Bilder an den beiden Emporen erzählen Szenen aus dem Leben der Heiligen. Die untere Empore zeigt in der Mitte die Bekehrung des Saulus, nördlich das Wunder mit der Schlange, südlich die Predigt des Heiligen im Tempel des unbekannten Gottes in Athen. Die obere Empore ist dem hl. Petrus gewidmet: in der Mitte die Berufung der Fischer Petrus und Andreas zu Jüngern, nördlich die Heilung des Lahmen Aeneas aus Lydia und schließlich südlich die Szene Petrus bekehrt den Hauptmann Cornelius.

Als Vorlagen benutzte Anwander hauptsächlich Werke von Matthäus Günther. Im Hauptfresko des Langhauses stammt die Gruppe „Abschied von Peter und Paul“ aus dem Fresko gleichen Themas von Günther in Oberammergau, 1741, die Komposition Martyrium des hl. Petrus geht mit Veränderungen auf Günthers Ausmalung der Pfarrkirche in Mittenwald, 1740¹⁰⁷, zurück. Aus der gleichen Kirche kommt auch die Vorlage zu dem Emporenfresko „Petrus und Cornelius“ auf. Die Gruppe Mutter mit Kind und Mann aus dem selben Fresko leitete Anwander von einem Stich von Bergmüller ab, den er schon in Grunertshofen verwendet hat. Von Prittriching ging eine besondere Wirkung auf das Werk von Johann Baptist Enderle aus¹⁰⁸: Auch die Brüder Klauber haben in den Stichen „Marter des hl. Petrus und des hl. Paulus“ aus dem Heiligenkalender stark auf Anwanders Arbeit in Prittriching aufgebaut¹⁰⁹.

Der Architekturraum im Chorfresko „*Traditio legis*“ bedeutet die Peterskirche in Rom. Die gedrehten Säulen, die schon das Ziborium des Hochaltars von Alt-St. Peter trugen, die Kuppel mit der Taube des heiligen Geistes und das Tonnengewölbe des Langhauses sind Zeichen, die den Zusammenhang signifizieren¹¹⁰. Im Mittelpunkt der Vierung und auch des Freskofeldes sitzt die Allegorie der Fides und der Ecclesia auf einem erhöhten goldenen Thron, der seitlich von dem Tetramorph flankiert ist. In die Lehne ist eine Muschel geschnitzt. An den Seiten stehen die beiden Heiligen. Paulus schreitet auf Maria zu, hinter ihm die Allegorie der Liebe. Darüber fliegt ein Putto, der eine Vase trägt in Anspielung auf die hl. Schrift, in der Paulus das erwählte Gefäß Gottes genannt wird. Links ist Petrus zu sehen, dem Maria, als Verkörperung der Kirche, die Schlüssel reicht. Hinter ihm steht symmetrisch die Allegorie der Hoffnung, der Putto trägt die Tiara des Papstes. Neben den beiden Heiligen zum Rahmen hin bekämpfen zwei Engel zwei Drachen, die weit über den Rahmen des Bildes geflohen sind. Das Böse hat innerhalb der Kirche keinen Raum, was durch die Inschriften auf den Schildern verdeutlicht wird: *Portae inferi non praevalent*.

In der Komposition unterscheiden sich Chorfresko und Langhausfresko voneinander. Im Chorfresko griff Anwander auf das Hasberg-Schema zurück. Der Innenraum der Peterskirche ergibt einen symmetrischen, für dieses Schema vollendeten Raum. Der Komposition der zentralen Handlungsgruppe liegt das Dreieck zugrunde. Ein inneres Dreieck wird von den Konturen des Himmelsthrons umschrieben und setzt sich nach unten fort über die äußere Linie im Mantel des orientalischen Fürsten und der Europa. Dieses eher statische Dreieck bildet den Grundstock der Komposition. Von seiner Spitze aus streben entlang den Seiten starke Bewegungskräfte nach außen. Um den Schwung dieser Bewegung nicht aufzuhalten und ihr den nötigen Raum zu geben, mußte Anwander die Begrenzung des Bildfeldes verlassen. Die thematischen Notwendigkeiten sind logisch mit der Komposition verknüpft: einerseits die Gleichwertigkeit und Gleichbedeutung der Apostel als Stützen der Kirche und die gleiche Verherrlichung und Begnadung durch die Taube, andererseits das Hinausdrängen des Bösen aus dem Fresko, das als Raum der heiligen Kirche begriffen wird. Die Komposition wird oben abgefangen in einer zweifachen Ellipse, durch die Säulen, den auf sie ruhenden Bogen und dann durch den Rahmen selbst.

Die Farbe des Chorfreskos unterstützt die auf den Inhalt aufbauende Komposition. Zentraler Punkt ist auch hier die Figur der Muttergottes mit dem Kontrast zwischen Rosa (Gewand der Maria, Teppich vor dem Thron), Blau (Mantel) und Goldgelb (Thron). Die Architektur mit durch grau abgeschwächten Mauerteilen ist rosa und die Pendentifs der Kuppel und die Schmuckteile der Architektur sind gelb. Dazu kommt das Grün des Vorhangs, das durch das Gold des Rahmens wieder an den zugrundegelegten Farbklang angebunden wird, womit der zentrale Kontrast noch durch Grün erweitert wird. Diese Erweiterung ist auch bei den Heiligen zu vermerken, Petrus ist grau-rosa und dunkelblau, die Hoffnung grün. Paulus ist grün und rosa. In der Gruppe der Erdteile wird die Farbe dunkler und wärmer.

Als Motto steht dem Langhausfresko das Wort des Paulus aus dem Römerbrief (C 8 V 35) voran: *Quis ergo nos separabit a caritate Christi an persecutio, an nuditas, an angustia, an gladius*. Die letzten vier Worte bilden dabei jeweils die Devise zu den einzelnen vier Szenen an den vier Seiten des Freskofeldes: im Osten die Kreuzigung Petri (an angustia), im Westen

die Enthauptung Pauli (an gladius), auf der Nordseite die Geißelung und das Verhör des hl. Petrus vor dem Kaiser Nero (an nuditas), auf der Südseite dann der Abschied der Apostel vor dem Martyrium (an persecutio). In der Glorie erscheint in der Mitte die Divina Providentia. Die sie umgebenden Engel tragen die bekränzten Marterwerkzeuge, Schwert und Kreuz und Schriftbänder mit „SPQR“ und „Quis separabit“ als Anfang des Zitates. Das versiegelte Schreiben SPQR (Senatus Populus que Romanum, Senat und Volk von Rom) wird von einem Engel zerrissen als Zeichen der Nichtigkeit des Kaiserlichen Urteils. Während in Grunertshofen in den beiden gleichgroßen Fresken des Langhauses starke Unzulänglichkeiten in der Bewältigung einer thematischen Vielheit zu Tage traten, konnte Anwander mit der Diagonalkomposition in Prittriching eine noch größere Zahl verschiedener Themen in einem, den gesamten Deckenraum des Langhauses umfassenden Fresko vereinigen.

Cosmas Damian Asam versuchte in Osterhofen 1732 die Komposition in dieser Richtung voranzutreiben. Dazu mußte er das barocke Prinzip überwinden, das den Standpunkt des Betrachters auf einen bestimmten Platz festlegt, von dem aus das Bild als Gesamtheit überblickt werden kann. Mit Hilfe einer illusionistischen Scheinarchitektur wird ein rechteckiger Innenhof aufgebaut, vor dessen Fronten sich die Szenen abspielen. Dabei löst sich die Architekturmalerei vollkommen von der realen Architektur und ist im wesentlichen nur noch dem Bild verpflichtet¹¹. Eine Szene ist nur von einem Platz unter der jeweils gegenüberliegenden Rahmenecke aus zu sehen und für sich abzulesen. Es sind also vier Standpunkte des Betrachters notwendig, um ein Fresko in seiner Gesamtheit erfassen zu können. Matthäus Günther hat diese Ansätze Asams weiterentwickelt. Es ist näher darauf einzugehen, da Anwander sich bei der Übernahme vor allem auf das Vorbild Matthäus Günthers stützt. Aus dem schon erwähnten dreistufigen Perspektivbild mit einem Blickpunkt, entwickelte Günther die Diagonalkomposition. Den ersten Ansatz dazu brachte er im Fresko in Rottenbuch von 1742, „Tod des hl. Augustin“, wo das Stufenbild durch die starke Schrägstellung der Architektur sozusagen gekappt und durch die Soldatengruppe „hinterwandert“ wird. Diese Bewegung kommt aber seitlich und oben zum Stehen. In dem Fresko in Neustift in Brixen, „Geschichte des hl. Benedikt“, zieht sich die untere Zone an den beiden Seiten hoch. Erst in Amorbach, 1745-1747, führte Günther dann eine echte Diagonalkomposition ein, wobei er die Architektur erstaunlicherweise zurückgedrängt hat, aber an der Zentrierung auf einen Mittelpunkt festhielt. Die Form des Bildfeldes hat die Ausbildung dieses Schemas wesentlich erleichtert. Es setzt sich zusammen aus einem inneren Rechteck, an dessen Seiten sich jeweils vier weitere Rechtecke anlegen, so daß an allen Seiten des inneren Rechtecks Ausbuchtungen entstehen. Dies erleichtert, vier Handlungsabläufe auf vier Seiten zu verteilen, weil es die Schwierigkeiten einer Ecklösung vermindert. Konsequent hielt Günther die Gleichwertigkeit der Szenen nicht durch, weil die Hauptfigur eine starke Wertigkeit besitzt, die Mittelglorie an die irdische Zone unten bindet und so wieder eine Stufigkeit einführt. Soweit wie in Amorbach ist Günther nie wieder gegangen, sondern hat die erreichte Form wieder zurückentwickelt zum Stufenbild. Während sich Johann Zick mit seinem Fresko in der Pfarrkirche in Amorbach 1753 nicht wesentlich über die Stufe von Matthäus Günther bewegte, entwickelte Anwander den Ansatz von Günther weiter und brachte neue Impulse. Dazu schreibt Dasser in seiner Enderle-Monographie: „Wenig später (d. h. als Günther in Amorbach, A. M.) geht Johann Anwander in Prittriching im Sinne der allgemeinen Stilentwicklung einen Schritt weiter. Der Illusionismus wird noch mehr abgeschwächt und die Figuren unverkürzt in einer leichten Schrägsicht von unten dargestellt ... Die Darstellungen sind zwar auf die vier Hauptseiten konzentriert, aber eine bunte Menge der Figuren zieht sich wie ein Band um das ganze Bild untereinander verbunden durch Baumstümpfe, Palmen und einen Obelisken. Die Architekturen im Hintergrund sind von jeder der vier Hauptseiten aus nach einem eigenen Fluchtpunkt ausgerichtet, der sich jeweils außerhalb der Bildmitte befindet, im Gegensatz zu Amorbach und Osterhofen, wo die Bildmitte als einziger Fluchtpunkt streng gewahrt bleibt“¹².

Wie im Chorfresko sind die Töne des Langhauses ähnlich denen von Grunertshofen. Die Farbe des Himmels setzt sich zusammen aus einem zarten pastellen Gelb, direkt bei der



Prittriching, Langhausfresko Detail, 1753



Prittriching, Emporenfresken, 1754

Divina Providentia, die selber ein sehr zartes Lindgrün und ein helles Rosa in ihrem Gewand trägt. Die Wolken sind grau-rosa, wobei das dunkelblaue und rosa Tuch und die grauen Flügel des Engels herausragen. In der Randzone verstärkt sich die Farbe. Als Übergang fungiert das Hellgrau und Graurosa der Architektur an den Längswänden. Der Boden ist ocker, grünlich und vor allem braun, die Bäume braun-grün. Die äußere Randzone ist geprägt von einem kräftigen Rostbraun. Aus diesen Grundtönen entwickelt sich in den Figuren und Gruppen eine prächtige schöne Farbigkeit. Die Architektur, vor der der Kaiser Nero sitzt, ist hell-chromoxyd, gelb und rosa, der Vorhang grau-grün und ocker. Dazu kommt ein kräftiger Kontrast zwischen Rosa und Mittelblau in der Figur des Kaisers, die Assistenzfiguren bauen um dieses Zentrum Nebenklänge in Grau-Violett, Dunkelblau, Braun-Grün, Dunkelviolett und Goldgelb auf. Die Figurengruppe auf der gegenüberliegenden Seite ist hauptsächlich bestimmt durch die Farbigkeit der Apostel: Grau-Grün und Rosa bei Petrus und Dunkelblau und helles Rosa bei Paulus. In der reichhaltigen Palette der Begleitfiguren dominieren Weinrot und Dunkelviolett. Gegenüber den Längsseiten sind die Querseiten reduziert und noch strenger an die Randzone gebunden. Vor einem hellen grau-grünen und ockerfarbenen Hintergrund leuchtet bei der Enthauptungsszene hauptsächlich die Figur des Henkers mit kräftig blauem Wams und dunkelweinstroter Hose. In den Ecken erscheint ein dunkles Braun, erdiges Weinrot und ein kräftiges Preußischblau. Die Szene der Kreuzigung Petri setzt sich aus ganz ähnlicher Farbigkeit zusammen. Besonders prächtig und teilweise feiner differenziert ist das Kolorit der Emporen fresken. Trotz der Vielfalt der unterschiedlichsten Töne fällt in Prittriching eine Dominanz von Braun auf, das die grundlegende Farbe ausmacht. Die Unterschiedlichkeit von Hasberg, wo Blau, Rot, Grün, Braun und Schwarz gleichermaßen an dem Gesamtkolorit beteiligt waren, ist aufgehoben, ohne die Monotonie von Grunertshofen aufkommen zu lassen. In der Gestaltung der Figuren folgen die Deckengemälde dem Typus des Lauinger Kreuzweges, während in den Emporen fresken schlanke, bewegliche, zum Teil überlange Figuren vorkommen, die trotzdem muskulös ausgebildet sind. Von der Entwicklung des Gesamtwerkes kommt Prittriching durch die Einführung der Diagonalkomposition eine Schlüsselposition zu. Die beiden wesentlichen Kompositionsformen, die das ganze zukünftige Werk Anwanders bestimmen, fallen in die kurze Zeit zwischen 1751-1753.

Nach einer ersten Konzentration seiner gestalterischen Kräfte in Hasberg, Lauingen und Prittriching erhielt Anwander seinen ersten repräsentativen Großauftrag. 1754/55 beriefen ihn die Augustinereremiten von *Münnerstadt* zur Ausmalung ihrer Klosterkirche. Der Auftrag dürfte von den Lauinger Augustinereremiten vermittelt worden sein, für die er schon in Unterbechingen gearbeitet hat. Der architektonische Rahmen für die Fresken, der von den Brüdern Johann Michael und Georg Schmidt aus Königshofen im Grabfeld errichtet wurde, bleibt spannungslos und ungegliedert. Die Wände des weiten einschiffigen Langhauses sind leer, die Flachdecke leitet in einer Kehle mit durch Stuck angeordneten Stichkappen in die Wand über. Der Chorraum ist stark eingezogen und dreiseitig geschlossen, über der Kämpferplatte folgt eine echte Stichkappentonne. Er vermittelt einen ausgewogeneren Eindruck als das Langhaus. Das Hauptfeld im Chor nähert sich weitgehend einem Längsoval, ist aber so gekurvt, daß an den Längsseiten flache, an den Querseiten hohe Ausbuchtungen entstehen. Die Decke des Langhauses schmücken drei Felder. Das mittlere und größte hat die Form eines Längsovals. Das östliche und westliche Nebenfeld sind gleich: einem rund gekurvtten Rahmen ist das Gerüst ein gleichseitiges Dreieck einbeschrieben, wobei die Eckrundungen an der Basis stark ausladen. Aufgrund von Signatur und Archivalien stammen die Malereien an der Decke und den Emporen aus dem Jahre 1754, die Altargemälde dürften sich mit ziemlicher Sicherheit auf das Jahr 1755 erstreckt haben, zumal sie mit den Bildern von Wiesloch von 1756 in engem stilistischen Zusammenhang stehen. Das Programm entwickelt sich aus drei Komponenten: dem Patroziniumsheiligen Michael, dem Augustinerorden und der Bruderschaft Maria Trost. Der Chor ist ikonographisch in zwei Zonen eingeteilt. Die Zone der Decke und des Auszugsbildes ist dem heiligen Michael und die des Hochaltarblattes dem

heiligen Augustinus gewidmet. Dem großen Deckenfresko im Chor liegt die Schilderung der Apokalypse (C 12 V 7-17) zugrunde, der Triumph des hl. Michael und des apokalyptischen Weibes vor Gott nach dem Sieg über den Drachen, wobei unter dem Weib die christliche Kirche verstanden wird. In den Ecken des Chorraumes tragen Putti die Waffen und die Waage des hl. Michael. Zwischen diesen beiden Kartuschenpaaren symbolisieren zwei Kartuschen die Schutzfunktion des Erzengels: Raphael begleitet den jungen Tobias und ein Schutzengel steht im Zeichen des Kreuzes einem Kind zur Seite. In den Stichkappen sind vier Embleme angebracht, die auf die Schutzfunktion anspielen. Im Auszug des Hochaltars ist noch einmal der hl. Michael dargestellt. Das erste Feld im Langhaus zum Chor hin ist der Bruderschaft Maria Trost gewidmet. In der Glorie laufen zwei Geschehnisse parallel. Monika, die Mutter des hl. Augustinus, empfängt von der Madonna den schwarzledernen Gürtel. Das zentrale Langhausfresko zeigt die Verherrlichung des hl. Augustinus. Das letzte Fresko erzählt die Brotlegende des hl. Nikolaus da Tolentino, einem der Hauptheiligen der Augustiner-eremiten. In den Randzonen zwischen Decke und den Längswänden wird das Thema weiter aufgeschlüsselt durch Darstellungen von Heiligen, die den Augustinern nahe stehen und durch Embleme, die sich auf die Fresken beziehen (siehe Werkkatalog). Die Freskofelder an den Oratorien und der Brüstung erzählen Stationen aus dem Leben des Heiligen. An der linken Chorseite vorne erscheint die Szene der Bekehrung. Im nächsten Bild tauft der hl. Ambrosius Augustinus zusammen mit seinem Sohn Adeodat, im Beisein seiner Mutter Monika. Darauf folgt die Meereslegende und die Pilgerszene. An der Orgelempore ist in der Mitte die Vision des hl. Augustinus angebracht; links davon der Tod des Heiligen im Kreise seiner Mitbrüder und rechts die Übertragung seiner Gebeine von Sardinien nach Pavia durch den Langobardenkönig Luitprand. Eine wesentliche Komponente des Raumeindrucks stellen die drei Altaraufbauten dar. Im Auszugsbild des Hochaltars ist, wie oben erwähnt, der Michael dargestellt, das Hauptblatt zeigt die mystische Vereinigung des Heiligen mit Christus. Der linke Seitenaltar ist der Bruderschaft Maria Trost und der rechte dem hl. Joseph gewidmet.

Auch in Münnerstadt griff Anwander auf Arbeiten von Johann Georg Bergmüller zurück. Im Langhausfresko, „Verherrlichung des hl. Augustin“, entnahm er die Figur des Christus in der Glorie mit Abwandlungen dem Fresko „Jüngstes Gericht“ aus der Annakirche in Augsburg. Neben der Vorlage von Bergmüller benutzte Anwander auch Parallelen aus dem eigenen Werk. Der Engel in dem Fresko „Nikolaus da Tolentino“, der den Vorhang hochhält, kommt in der selben Gestalt bereits in dem Fresko „Taufe der hl. Ottilie“ in Hasberg vor. Aus dem selben Fresko stammt auch die Rückenfigur des stehenden Mannes, die in dem Oriatorienfresko „Taufe des hl. Augustinus“ erscheint, wie auch in Grunertshofen und Prittriching. Den Christus aus der „Vision des hl. Augustinus“ leitete Anwander von dem Christus von Unterbechingen ab. Bei der Gestaltung dieser Altäre griff Anwander wieder verstärkt auf Vorlagen zurück. Der Christus im Hochaltarblatt entspricht dem Unterbechinger Christus, der Augustinus gleicht dem Papst in dem Maria-Trost-Fresko. Die Gruppe Papst und Don Pietro von Aragonien stammen wörtlich aus dem Amandusaltar in der Kirche des Heilig-Kreuz-Klosters in Donauwörth, den Johann Georg Bergmüller gemalt hat. Von diesem Altar hat sich eine Kaderung erhalten¹¹³. Auf eine schon bekannte Radierung Bergmüllers¹¹⁴ bezieht sich Anwander bei der Figur der Katherina von Alexandrien. Sie gleicht vollkommen der Allegorie der Mäßigung aus der Ostseite des Bamberger Rathauses. Der Josephaltar kommt seitenverkehrt in der Klauber-Bibel vor¹¹⁵.

In Münnerstadt hat Anwander keine Einheitlichkeit erreichen wollen, sondern setzte bewußt drei Bereiche voneinander ab, die Deckenfresken, die Emporenfresken und die Altargemälde. Die Komposition des Chorfreskos und des zentralen Langhausfreskos zeichnet sich hauptsächlich durch die gleichmäßige Verteilung von Teilflächen in der Gesamtbildfläche aus, ohne räumliche Tiefe. Die Aufteilung der Flächen und Figuren ordnet sich nur den perspektivischen Notwendigkeiten unter. Richtig gesehen wird das Bild von einem Blickpunkt am unteren Rand des Bildfeldes. Diese Kompositionsform stellt eine Variation zu dem Dreistufenbild mit einem Blickpunkt dar. Die einzelnen Zonen sind nicht mehr streng voneinander



Münnerstadt, erstes Langhausfresko, Monika empfängt den schwarzledernen Gürtel, 1754

geschieden. Die Quadratur fehlt weitgehend, so daß die Figuren sich ohne umschließenden Raum frei im Himmel bewegen.

Im Chorfresko krönt Gott den siegreichen Michael, der begleitet ist von dem apokalyptischen Weib mit den Adlerflügeln, während die Engel ihn umjubeln mit Siegespalmen, Posaunen und Hörnern. Unten liegt geschlagen der „große Drache, die alte Schlange, die Teufel und Satan heißt“. Das Chorfresko ist von der gleichen Farbigkeit wie das Hauptfresko des Langhauses, nur etwas blasser. In der oberen Hälfte des Chorfreskos bilden die Teilflächen die Form eines Dreiecks; sie bauen sich aus den Figuren des Gottvater, des Michael und des apokalyptischen Weibes auf, wobei die Basis des Dreiecks durch die Höherstellung des Michael verschoben ist. Diese besondere Stellung bestimmt dazu noch die kräftigere Färbung. Die Dominanzverschiebung auf die Michaelseite hebt die große Teilfläche der Engel unter dem Michael hervor, die sich in die Drachengruppe fortsetzt. Um das Übergewicht dieser Seite nicht zu deutlich werden zu lassen, zieht sich von der Drachengruppe eine dunkle Teilfläche zu der Figur des apokalyptischen Weibes hinaus.

In dem ersten Feld des Langhauses – dem Maria-Trost-Bild – laufen zwei Geschehnisse parallel. Monika, die Mutter des hl. Augustinus, empfängt von der Madonna den schwarzledernen Gürtel, während unter ihr ein Engel aus einem Gefäß eine Menge dieser Gnadenspende über die Weltkugel ausschüttet. Die Erdteile sind in der üblichen Form dargestellt, nur die Europa ist umgedeutet in den Papst, der die Gürtel segnet und den anderen Erdteilen präsentiert. Links davon im Hintergrund befreien die Schutzengel die Armen Seelen aus dem Fegfeuer mit Hilfe des schwarzledernen Gürtels. Rechts tragen zwei Engel den Verdienstschatz der Kirche, aus dem die Ablässe verteilt werden.

In der Mitte des Hauptfreskofeldes des Langhauses schwebt der hl. Augustinus, der zu der hl. Dreifaltigkeit in der Glorie aufblickt. Ein Posaunenengel deutet mit der rechten Hand auf ein offenes Buch mit der Inschrift „Sapientiam eius“ und auf der Standarte „narrent populi“. In der irdischen Zone erscheinen die Wirkungen der Weisheit des Heiligen. Rechts die Wirkung auf die Kirche: Der Papst kniet vor dem Rundbau der Ecclesia und schaut voll Vertrauen zu dem Heiligen auf, während ihm die Weisheit den Schleier vom Kopf nimmt; die Tapferkeit stützt ihn. Die linke Gruppe stellt den Kampf des hl. Augustinus gegen die Häresie dar. Ein Engel schleudert das Blitzbündel auf die Ketzerei. Auch diese Tat des Heiligen wird mit der Kirche verknüpft. Während dieser vom Himmel aus die Ketzer bekämpft, bekämpft die Kirche in ihrem Lehramt auf Erden die Häresien, symbolisiert in einem Putto, der einen Kodex gegen die Ketzer schleudert. Die Allegorie der Häresie ist ein altes Weib mit Hängebrüsten, Schlangen im Haar und in der Hand, die sie wiederum in die Brüste beißen. Vor dem Kodex des Putto stürzt ein prächtig gekleideter Manichäer zu Boden, aus dessen Buch sich ebenfalls greuliche Schlangen winden. Zwischen beiden kämpft ein Untier gegen die Lehrmeinung der Kirche. Deutlicher noch als im Chorfresko ist die Dreiecksformation im Hauptfresko des Langhauses angelegt. Von der Gloriengruppe, die in sich durch Dreifaltigkeit, Augustinus und Engel ein Dreieck bildet, gehen entlang der Schenkel die Kompositionsströme gleichsinnig nach unten, rechts zu der Kirchengruppe, unterstützt durch die sich anlehrende Bogenarchitektur und links zu der Häretikergruppe. Am Rahmen weichen sie nach innen ab und treffen auf die Gruppe der die Attribute der Kirche tragenden Puttos. Hier stellt sich durch die thematischen Gegebenheiten die Verbindung wieder her. Im Langhausfresko sind die Hintergrundstöne der Glorie grau und rosa in sehr hellen, pastellen Abstufungen mit himmelblauen Zwischentönen. Christi Mantel ist zartrosa, der Körper hellgrau. Hier nähert sich die Farbe dem Vorbild von Unterbechingen. Augustinus trägt eine schwarze Kutte und eine goldene Kasel mit rosarotem Futter. Rings um ihn schließen sich Blau, Grün, Zitronengelb an. Die Farben der Augustinusgruppe setzen sich fort in der Ecclesiagruppe, wobei der Zusammenhang zwischen beiden deutlich unterstrichen wird. Die ganze Gruppe zeigt eine Vielzahl von Tönen zwischen Goldgelb, Rosa, Weiß, Lindgrün und mittlerem Blaugrün. Die Häretikerseite wird von dunkleren, schmutzigen Farben gebildet, hauptsächlich Braun, Violett, Grau, Blau-Grün und Lindgrün.

Das letzte Fresko des Langhauses bezieht sich auf den Augustinerheiligen Nikolaus da Tolentino. Er wird in schwerer Krankheit durch die Fürbitte der Muttergottes mit Hilfe eines von ihr bezeichneten Brotes gerettet. Der Schwerpunkt des Maria-Trost-Bildes verlagert sich in die untere, weite Bildhälfte, wobei die Figurengruppe ebenfalls in Form etwa eines Dreiecks konstruiert ist. Gegliedert und zusammengehalten wird die Komposition durch die Architekturteile. In das Dreieck des Freskos „Nikolaus da Tolentino“ dagegen hat Anwander ein Trapez eingeschrieben, das die Säule der Architektur und das Kreuz an der Seite bildet. Den oberen Abschluß findet es in dem Gebälk. In diesem ausgewogenen Gerüst führt eine Bewegung von links oben zur Mitte der Rahmenbasis. Sie setzt sich zusammen in der Verbindung der Madonnengruppe mit der Gruppe um den hl. Nikolaus und wird weiter oben unterstützt durch den Fluß des Vorhanges zur Architektur. Die Architekturmalerei im Maria-Trost-Bild setzt sich zusammen aus chromoxyd und gelb. In der Figur der Maria konzentriert sich Hellblau und Purpur. Das Purpur findet sich in dem orientalischen Fürst wieder zusammen mit mittelgrau und lichten Grün- und Gelbteilen. Dazu kommen Weiß, Purpur, Grün, Rosa und helles Blaugrün. Die Glorie ist dagegen sehr pastell.

Thematisch sind Altarblätter mit Ausnahme des Josephaltars der allgemeinen Ikonographie der Augustinerkirche unterworfen. Das Auszugsbild des Hochaltars schließt sich an die Deckenfresken des Chores an und zeigt den hl. Erzengel Michael. Das Hochaltarblatt widmet sich dem Thema Augustinus und knüpft dabei an die Thematik der Chororatorien und des Langhaushauptfreskos an. Der Heilige kniet vor Christus, ein Strahl aus der Seitenwunde Christi trifft auf sein brennendes Herz, wodurch sich Augustinus auch als Allegorie der Liebe darstellt. Dementsprechend erscheinen auf der rechten Seite des Bildes Glaube und Hoffnung. Der linke Seitenaltar ist der Bruderschaft Maria Trost geweiht und bezieht sich somit auf das erste Langhausfresko. In der Glorie des Hauptbildes übergibt die Mutter Gottes der hl. Monika den schwarzledernen Gürtel, während in der irdischen Zone der Papst Clemens X dem Vizekönig von Neapel, Don Pietro von Aragonien, den Eintritt in die Erzbruderschaft empfiehlt. Das Auszugsbild zeigt die hl. Katherina von Alexandrien, als Patronin der Studien. Der andere Seitenaltar ist dem hl. Joseph geweiht. Das Hauptblatt zeigt die Traumgeschichte aus Matthäus (Matth. C 1 V 18-24). Das Auszugsbild ist der hl. Barbara gewidmet.

In der Komposition bedient sich Anwander des allgemeinen barocken Schemas für Altarblätter, das er schon in Unterbechingen im Fresko angewandt hat: die Staffelung in zwei Zonen, eine himmlische und eine irdische, die durch Kompositionslinien zusammengeklammert werden. Eine Architekturkulisse schließt den Raum nach hinten ab. Im Hochaltarblatt erreicht Anwander diese Verklammerung durch eine rechtwinklige, schräg in das Bild eingelegte Linienstruktur. Eine erste Linie geht von Christus zum hl. Augustinus, wo sie umschlägt und sich rechtwinklig dazu über die ausgestreckte Hand des Heiligen zu der Allegorie der Hoffnung zieht. Der Umschlagepunkt wird noch besonders hervorgehoben durch die Aufhellung der Farbe in diesem Bereich. Die anderen Figuren des Bildes ordnen sich harmonisch in die Resträume ein, sind farblich gedämpft gehalten, wodurch sie in den Hintergrund zurückfallen.

In bezug auf die Farbe knüpfen diese Bilder an die vorhergegangene Ölmalerei an und weisen auf die verwandten Altäre von Wiesloch hin. Das Grundkolorit besteht aus schweren, warmen, braunen Farben, aus dem dann kräftige Töne in Gelb, Rot, Grün, Blau, Schwarz und Weiß herausragen. Christi Mantel im Hochaltarblatt ist rot, sein Lententuch weiß. Der hl. Augustinus trägt eine prächtige goldene Kasel mit Stola über einer schwarz-weißen Kutte. Die Seitenaltäre sind fast gleich gehalten, wodurch sich die Einheitlichkeit der Altarbauten verstärkt. In der malerischen Gestaltung wechseln Stellen von einer für Anwander erstaunlichen Akribie, z. B. bei der Kasel des hl. Augustinus, und einer weichen, pastos aufgetragenen Farbigkeit, besonders auffallend am Kopf des Don Pietro; wenn man diese weiche, malerisch gefaltete Technik vergleicht mit dem Vorbild, dem König Dagobert aus dem Amandusaltar von Bergmüller, der trocken „klassisch“ gemalt ist, wird deutlich, wie weit sich Anwander stilistisch von seinem Vorbild seit dem Ammerfelder Chorfresko entfernt hat.

Die allgemeine Koloristik von Münnerstadt zeigt einen Übergang von gelben, rosa, goldenen und braunen Tönen zu einem leichten Übergewicht von Grün und Purpur. Trotzdem sind die Farben so aufeinander abgestimmt, daß von einem einheitlichen Kolorit gesprochen werden kann. Bemerkenswert erscheint dabei, daß Anwander die vorhergehende Farbigkeit von Hasberg und Grunertshofen weitgehend außer acht läßt und sich mehr an Zöschingen und Unterbechingen orientiert.

Diese Komposition der Emporenfresken leitet Anwander wie in Prittriching vom Tafelbild ab, wobei der die Hauptfigurengruppe deutlich symmetrisch in der Mitte des rechteckigen Bildfeldes konzentriert. Die Farbe unterscheidet sich wesentlich von den bisherigen Fresken und entwickelt eine eigene Qualität. Der Hintergrund besteht aus mittelgrauen und graugrünen Tönen. Davor sind in der Figurengruppe kräftige schwarze, rote, blaue und gelbe Akzente gesetzt, die auf das Kolorit der Augustinerkirche in Schwäbisch Gmünd hinweisen. Dazu kommt eine schlankere, ausgewogene Körperlichkeit. Auch die expressive Gestik hat sich auf eine ruhige Haltung reduziert. Die Bedeutung von Münnerstadt liegt weniger in der Komposition als in der vielfältigen, wohldurchgestalteten Farbigkeit.

Im Sommer des Jahres 1755 erhielt Anwander einen ehrenvollen Auftrag, der ihm viel Bekanntheit einbrachte. Der Rat der Stadt *Bamberg* ließ ihn die beiden Längsseiten des renovierten *Rathausbaues* bemalen¹¹⁶. Ob ihm sein Protegé, der Bamberger Ratsherr und Wachzieher John Joseph Mang¹¹⁷, der dem Bamberger Stadtrat eine bedeutende Summe an Rechnungen, darunter auch die von Anwander vorgestreckt hat, diesen Auftrag vermittelt hat, ist wahrscheinlich, aber nicht zwingend, da Anwander sich im fränkischen Raum schon einen Namen gemacht hatte. So konnte er den ansässigen „Hofmahler und Cammerdiener“ Johann Joseph Scheubel (1686-1769), der bis dahin die meisten öffentlichen und kirchlichen Aufträge erhalten hat, aus dem Feld schlagen. Dieser erhielt bei der gesamten Rathausrenovierung nur den Auftrag, zwei Porträts zu malen. Anwander mußte seinen Zeitgenossen moderner vorgekommen sein, als der in seiner Kunstauffassung dem Spätbarock der 20iger Jahre verpflichtete Scheubel. Diese Aufgabe verlangte von Anwander eine Uorientierung sowohl im thematischen wie im kompositionellen Bereich. Hanns Leitherer hat in seinem Artikel „Die Fresken am Rathaus zu Bamberg“ die Ikonographie aufgeschlüsselt¹¹⁸. Beide Wände sind durch die Architekturmalerei in je neun Joche gegliedert. Das erste, das fünfte und das neunte Joch markieren kolossale, korinthische Säulen, die auf hohen Piedestalen (bis zur Hälfte der Untergeschoßfenster) stehen und eine hohe Kämpferzone tragen, auf der wiederum das Gebälk aufruhrt (Kämpferzone ab dem letzten Viertel der Obergeschoßfensterreihe). Die drei Joche, die jeweils dazwischen liegen, sind durch je zwei halbkreisförmig einschneidende Nischen gegliedert. Etwas über dem unteren Rand der Fenster, erscheint ein Sockel mit einer Figur. Etwas unterhalb der oberen Fensterreihe ist ein kreisrunder Ring angebracht, auf dem eine Büste zu sehen ist. Nach oben schließt die Nische mit einer durch drei übereinandergelegten Muscheln geschmückte Kalotte. Allein durch die gemalte Architektur wird die Wand in verschieden wichtige Felder eingeteilt. Das mittlere und die beiden äußeren Joche sind durch die heraushebende Einfassung mit den Säulen am meisten aufgewertet, das dritte und siebte Joch sind noch hervorgehoben durch die Einfassung mit den Nischen, während die restlichen Joche untergeordnet wirken. Diese Dreifachgliederung findet eine Parallele in der Bedeutung des Dargestellten. Das Mittelbild der Ostseite auf dem fünften Joch kündigt den Ruhm des zu dieser Zeit regierenden Fürstbischofs von Bamberg, Franz Konrad von Stadion. Links unten trägt ein Engel den Krummstab des Bischofs und hebt den Hermelinmantel hoch, auf dem als weitere Insignien fürstbischöflicher Macht Schwert, Mitra und Birett liegen. Rechts darüber schwebt die Fama. Die Putti über dem Bischofsstab tragen das Pallium und die Wappen des Fürstbischofs und des Bistums. Waren in dem mittleren Joch die Anspielungen auf die Macht direkt an den Herr der Stadt und des Fürstbistums Bamberg gerichtet, so werden in den Außenjochen die Tugenden, die einem vernünftigen Gebrauch der Macht zu Grunde liegen, vorgestellt. Im südlichen Teil der Ostwand läßt die Abundantia aus dem Füllhorn Schätze



Bamberg, altes Rathaus, Ostseite, 1755 – Zustand vor der ersten Renovierung



Bamberg, altes Rathaus, Westseite, 1755 – Zustand vor der zweiten Renovierung

fließen, die durch die Stadt und ihre Bürger erwirtschaftet werden. Diese Anspielung auf den begnadeten Reichtum wird in die richtigen Bahnen geleitet durch die Mäßigung. In der Kombination Reichtum mit Sparsamkeit ist die materielle Grundlage für ein Staatswesen begründet. An der nördlichen Seite kämpft das kluge Regiment gegen das Laster. Als beherrschende Figur erscheint die Klugheit, der der Fleiß und die Gerechtigkeit zur Seite stehen. Links unterhalb des klugen Regiments bekämpft ein Putto mit Helm und Schild und einem Blitzbündel das schlangenhaarige Laster, dem als Zeichen endgültiger Niederlage die Klugheit den Fuß auf den Nacken setzt. Mit dem Fall des Lasters wird der kleine Spielteufel mit in die Tiefe gezogen. Machen die drei Hauptjoche die reale Macht und die abstrakten Grundlagen einer funktionierenden Machtausübung deutlich, wird in den restlichen Feldern das Umfeld eines Staates gesehen. In den Nischen wird die Verbindung mit der Geschichte aufgezeigt. Auf den Sockeln sind in grauer Tonmalerei römische Kaiser dargestellt und darüber auf dem Ring, in mit phantastischen Tierfiguren geschmückten Helmen, römische Feldherren als Attribut der kaiserlichen Gewalt. Nach dem Foto vom originalen Zustand der Malerei vor der ersten Restaurierung, waren in den Kartuschen am Sockel die Namen der Kaiser eingeschrieben, die nach der ersten Restaurierung bereits verschwunden sind. In dieser Rückbesinnung auf die römische Tradition haben die europäischen Mächte, speziell die heiligrömischen Kaiser, ihre Legitimation abgeleitet. Diese geschichtliche Legitimation durch das römische Imperium beanspruchen hier auch untergeordnete Fürsten. Zwischen den römischen Kaisern und von ihnen beschützt erscheinen in Bildkartuschen die Bildnisse von Bamberger Bürgermeistern, als erste Anspielung auf die eigentlichen Auftraggeber. Sie ordnen sich einer Tradition der Überlieferung unter, die vom Landesherrn bestimmt ist: die Joche der letzten Wertigkeit bringen die Komponente der Natur in die Darstellung der Staatsmacht mit ein. Auf der Ostseite werden die Allegorie der vier Jahreszeiten dargestellt, als Anspielung auf das Eingebettetsein der Stadt Bamberg in den zeitlichen Ablauf. Sie beginnen im Süden mit dem Frühling, dem Sommer, dem Herbst und dem Winter.

Die Westseite wiederholt in allen Einzelheiten die Gliederung der Ostseite. Parallel der Ostseite, wo im Mittelbild die Verherrlichung der Herrschaft durch den amtierenden Fürstbischof dargestellt war, wird im Mittelbild der Westseite die Trauer um den verstorbenen Vorläufer Fürstbischof Philipp Anton von Frankental, als Förderer der Künste, der Jagd und des Fischfanges abgebildet. Die Allegorie der schönen Künste stützt sich trauernd auf einen Plan der Seebrücke, die 1752 noch unter des Fürstbischofs Ägide hergestellt wurde. Ihr zu Füßen liegen auf einem Kissen vier Scepter als Zeichen der Herrschaft über die vier Kunstgattungen, die mit signifikanten Werkzeugen umrissen werden. Rechts neben der Allegorie trauert die Jagdgöttin Diana. Links, dicht über dem Fenster, schüttet der Flußgott Neptun einen mit Wasser gefüllten Krug aus. Über dieser Gruppe schwebt nach links oben Chronos. Vor einer Kartusche sind die Insignien der Herrschaft vereinigt: Schwert, Krumm- und Kreuzstab, Birett, Mitra und Pallium. Zusammen mit einem Putto zieht Chronos den Schleier des Todes über diese Kartusche. Das Randbild bei der unteren Brücke (Nordseite) zeigt die Justitia, als weitere abstrakte Stütze von Herrschaft. Im Hintergrund sitzt die Allegorie des Unrechts. Auf dem rechten Randbild an der oberen Brücke ist die Erziehung und Temperantia zu sehen. Die Erziehung ist als Lehrer dargestellt, der in seiner Rechten eine Rute trägt. Ein Putto hält die Hand vor das Gesicht aus Angst vor der Strafe. Halbrechts, etwas oberhalb der Erziehung, liegt die Mäßigung, über die sich ein Putto mit der Waage der Gerechtigkeit neigt. Die Nischen sind wiederum mit römischen Kaisern und Feldherren bestückt und in die Jochfelder zwischen den Nischen zwei Bamberger Bürgermeister. Der zeitlichen Komponente der Ostseite entspricht auf der Westseite eine irdische Komponente durch die Darstellung der vier Elemente und zwar von der unteren Brücke aus: Merkur steht für die Luft, Rhea für die Erde, Venus für das Wasser und Jupiter für das Feuer. Dieses groß angelegte Programm ist als eine Selbstdarstellung der Stadt Bamberg anzusehen. Auffallend ist aber das fehlende, bürgerlich-patrizische Bewußtsein. Während in Reichsstädten der zentrale Punkt die Rathäuser sind und z. B. Augsburg sich im Augustusbrunnen und dem Rathaus als eine selbstbewußte Stadt mit ihrem eigenen Charakter vorstellt, erfährt man

in der Bamberger Ikonologie kaum etwas über die Stadt, ihre Geschichte und ihre Wirtschaft, sondern über die Größe der absolutistischen Fürstbischöfe, ihre Qualität, die sie sich zuschreiben, um ihre Herrschaft funktionabel leiten zu können. Die Bezüge zur realen Stadt Bamberg bestehen nur in den Bürgermeisterporträts. Dieses absolute Übergewicht der klerikal-feudalen Landeshoheit zeichnet sich auch in städtebaulicher Dominanz des Domes und der Residenz gegenüber der Stadt und dem Rathaus ab. Die Darstellung einer Stadt wird zur Apotheose ihrer Fürstbischöfe.

Bei der formalen Gestaltung der Fresken benutzte Anwander im wesentlichen nur seinen eigenen Formvorrat als Vorbilder¹¹⁹. Die Vorlage zu den Feldherrnköpfen stammt aus der Inneneinrichtung der Rathausstube: die plastischen Kaiser- und Feldherrnköpfe des Bildhauers Mutschle. Die Figur der Sparsamkeit kommt später immer wieder in den verschiedensten Bestimmungen bis zu dem letzten Fresko vor. Anwander hat sie von einem Bergmüllerstich übernommen¹²⁰. Der Neptun erscheint noch einmal in Dürrlaungen.

Die besondere Ikonologie und die Tatsache, daß es sich hier um großformatige Außenwandfresken handelt, bedingen eine ganz andere Kompositionsart als bei Deckenfresken im Innenraum. Die Forderungen waren einerseits eine große Fläche, die nur durch die Fensterreihe unterbrochen ist, mit Malerei zu gliedern und andererseits die vom Programm vorgegebenen Bedingungen in einer Dreigliederung unterzubringen. Aus diesen Forderungen hat Anwander den schon dargelegten Aufbau der Fläche entwickelt, zu dem zweifellos die Fresken des Goldenen Saales im Augsburger Rathaus Pate gestanden haben. Nicht Details und Einzelheiten übernahm er, sondern nur die regelmäßigen Jochgliederungen zusammen mit den Nischen und den Statuen. Die Einzelheiten sind eine originäre Erfindung. Über die farbliche und formale Gestaltung ist nichts Definitives mehr zu sagen, da nur die Komposition und das Programm wegen den beiden Neumalungen noch von Anwander selbst stammt.

Ebenfalls im Jahre 1755 malte Anwander für die 1750 renovierte *Ratsstube* in Bamberg sechs neue Gemälde¹²¹. Zwischen den Fenstern auf den Längsseiten des Sitzungssaales im alten Bamberger Rathaus sind vier Tafeln angebracht und über den Türen zwei Supraporten. In ihrem großen Format beherrschen die Tafeln den in zarten Rokokoformen eingerichteten Raum. Gerechtigkeitsdarstellungen, meist als Zyklen mit alttestamentlichen, historischen und mythologischen Szenen, sind die entsprechende Ikonographie der bürgerlichen Rathäuser¹²². Im gleichen Sinne sind die Justitiadarstellungen und die Rolande vor den Rathäusern zu verstehen. Gerechtigkeit ist dabei nicht als moralischer Wert zu sehen, sondern im Sinne der städtischen Gerichtsbarkeit. Die eigene Gerichtsbarkeit war ein wesentlicher Garant für städtische Freiheit. Aus der Gerichtsverwaltung entwickeln sich auch die Selbstverwaltungsorgane der Städte. In der Gerichtsbarkeit drückt sich das städtische Selbstbewußtsein am deutlichsten aus. Ein weiteres Zeichen der Abhängigkeit Bambergs von der bischöflichen Herrschaft ist die Tatsache, daß die Gerechtigkeitsdarstellungen nur im Innern des Rathauses zu finden sind, während die Fresken der Außenwände eine überwältigende Huldigung an die residierenden Bischöfe darstellen.

Die erste Tafel der Westseite beschreibt eine Szene aus dem Buch Josuah (c 10, V 26). Josuah tötet die fünf Könige der Amoriter. Auf dem Bild ist rechts am Rand im Mittelgrund Josuah als Feldherr in einer befehlenden Pose zu sehen, während links im Vordergrund einer seiner Heerführer den Fuß auf den Hals eines der amoritischen Könige gesetzt hat, dazwischen aber, noch etwa zurückversetzt, erschlägt ein anderer Heerführer einen König mit einem langen Knüppel. Im Hintergrund sieht man anderes Kriegsvolk, Zelte und Lager. Diese Geschichte gilt als das alttestamentarische Vorbild für Gerechtigkeit. Das nächste Bild auf der Westseite zeigt eine Szene aus dem Buch Esther (C 4, V 5). Esther, die persische Königin wurde, ohne ihre jüdische Herkunft zu verraten, tritt in den Saal des Königs Ahasver, um für ihr Volk um Gnade zu bitten. Links erhebt sich Ahasver von seinem Thron. Auf der rechten Seite

sinkt die Königin Esther, ohnmächtig vor Angst und Aufregung zusammen, während sich der König ihr zuwendet und sein Szepter hebt als Zeichen seiner Gnade. Diese Geschichte wird als alttestamentliches Vorbild für die Tugend der Mäßigung angesehen. Das nächste Bild auf der Ostseite zeigt die Verteidigung Susannas durch Daniel (Daniel C 13, V 5-64). Rechts auf einem Podest sitzt der junge Daniel, vor ihm auf einem anderen etwas kleineren Podest in Gedanken versunken, ein Richter. Davor stehen aufgeregt die beiden Alten, neben ihnen Susanna; sie hat die Hände gefaltet und blickt dankbar zu Daniel auf. Dies gilt als Beispiel für Tapferkeit. Das letzte Bild dieser Serie zeigt das Urteil Salomons (Buch der Könige, C 2, V 16-27). Es baut sich ähnlich auf wie das vorhergegangene. Rechts sitzt der junge König Salomon, zentral im Bild steht ein Henkersknecht, der das lebende Kind hochhält, um es mit einem mächtigen Schwert auseinander zu teilen. Rechts am Rand sieht die falsche Mutter gespannt auf den jungen König. Die richtige Mutter, mehr in den Hintergrund gedrängt, fällt dem Henkersknecht in den Arm, um ihn von seiner grausigen Tat abzuhalten. Diese Geschichte bildet ein Beispiel für die Tugend der Klugheit. Die kleineren Supraporten zeigen zwei Szenen aus dem neuen Testament: Jesus und der Hauptmann von Kapharnaum und das Gleichnis vom Zinsgroschen. Dies sind zwei neutestamentliche Gleichnisse für die Gerichtsbarkeit, wobei besonders die Parabel mit dem Zinsgroschen für die Legitimation staatlicher Gewalt herangezogen wird.

Das Bild „Esther und Ahasver“ komponierte Anwander nach einem Bild von Jacobo Amigoni¹²³, wobei aber nur die Anordnung der Figuren und ihre Stellung zueinander von dem venezianischen Vorbild abstammt.

Die Malereien stehen auf einer Linie mit den Arbeiten in Memmelsdorf und Lauingen, wobei sie sich auf die Stufe des Lauinger Kreuzweges beziehen. Die Raumschichten treten enger zusammen, die wenigen Hauptfiguren sind die zentralen Bezugspunkte im Bildgeschehen, die Nebenfiguren haben eine untergeordnete Funktion im Bezug auf die Hauptfiguren.

In der Farbe sind die Bilder nach dem gleichen Prinzip konstruiert: aus dem Hintergrund, der in verhaltenen, dunklen und warmen Tönen gehalten ist, hauptsächlich in dunkelbraun und dunkelgrau, treten die agierenden Hauptfiguren in leuchtenden, kräftigen warmen Tönen hervor, wobei Braun, Grün, Gelb, Blau und Rot dominieren. Bei Ahasver und Esther tritt ein grau-roter Farbeffekt auf, den Anwander aus der venezianischen Malerei entlehnt hat, wo dieser seit der späten Renaissance beliebt ist. Im Ganzen bilden die Gemälde einen Bildleib von wohl dosierten und aufeinander abgestimmten Tönen, wobei einzelne Töne bewußt dem inhaltlichen Zusammenhang verpflichtet sind, wie das Zusammenspiel des kalten, grau-blauen Schwertes und der knallig-aggressiven roten Hose in der Figur des Henkers in dem Salomonbild beweist. In der Malweise fällt eine weiche, verfließende Behandlung der Übergänge und Grate auf.

In diesen Ölgemälden, zu denen noch das Memmelsdorfer Seitenaltarblatt zu zählen ist, erreicht die gesteigerte Ausdruckhaltung, die den vielen Arbeiten seit 1750 innewohnt, wieder einen Höhepunkt. Dabei läßt sich beobachten, daß die für diese Haltung bestimmenden Physiognomie und Gestik sich wesentlich in der Ölmalerei entwickelt.

Sehr eng an die Münnerstädter Altäre schließen sich die Altäre der Augustinereremiten in Wiesloch aus dem Jahre 1756 an¹²⁴. In dem bescheidenen Kirchenraum kommen sie gut zur Geltung. Im Gegensatz zu Münnerstadt stehen die Figuren nicht mehr so dicht im Raum, die Farben sind heller geworden, erhöhte Körperstellen zeigen vermehrt die weiche Modellierung in Rosatönen. Hierin nehmen die Blätter Tendenzen der letzten Stilstufe ab 1759 vorweg.

Im Jahre 1757, und wahrscheinlich auch schon 1756, malte Anwander die *Augustinereremitenkirche* in *Schwäbisch Gmünd* aus. In Größe und Vielfalt stellt sie den bedeutendsten Auftrag dar, der von Anwander erhalten blieb. Die Vermittlung nimmt nicht Wunder, da er vorher schon in Lauingen, Münnerstadt und Wiesloch für diesen Orden tätig war. Darüber hinaus hatten die Augustiner in Schwäbisch Gmünd enge Beziehungen zum Bistum Augsburg und

zu der Residenzstadt Dillingen. 1756 bekam der Gmünder Architekt Johann Michael Keller den Auftrag, die gotische Kirche des Klosters umzubauen. Er ließ die Außenwände stehen und schuf einen weiten Saal, dessen Wände bis weit nach oben ungegliedert blieben. Die flache Decke und die Wand verzahnen sich über eine Hohlkehle, in die Stichkappen eingelassen sind. Der eingezogene Chor ist durch eine tiefer in die Wand herunterreichende Hohlkehle mit Stichkappen und ein kleineres Feld der Spiegeldecke besser proportioniert als das weite Langhaus, ein Effekt, der durch die unterhalb den Gesimskonsolen angebrachten Wandfreskfelder noch verstärkt wird. In Schwäbisch Gmünd schuf Anwander einen der bedeutendsten und umfangreichsten Augustinuszyklus in der süddeutschen Rokokomalerei, vergleichbar mit der Arbeit Günthers in Indersdorf und der 1772 entstandenen Augustinerkirche in Mainz von Johann Baptist Enderle, der eine groß angelegte Diagonalkomposition verwendet hat. Das Programm stammt wahrscheinlich von demselben Augustinerpater Martin Dröschner, der die im Jahre darauf bei Klauber in Augsburg erschienene Stichfolge „Vita Sancti Augustini“, die von Anwander entworfen wurde, gestaltet hat. In dem Chorfresko wird die Bekehrung des hl. Augustinus erzählt: Ähnlich wie in Münnerstadt werden in den Wandfresken des Chores und den Emporenbildern Szenen aus dem Leben des Heiligen dargestellt, nur daß hier die einzelnen Bilder verschiedenes Format und dadurch auch eine verschiedene Wertigkeit haben. An den beiden Chorwänden sind je zwei große, hochformatige Wandfresken angebracht, die thematisch paarweise an Nord- und Südwand angeordnet sind. Das erste östliche Paar bringt Szenen mit der Mutter Monika. An der Südwand weiht Monika den Knaben Augustinus Christus. Auf der Nordseite klagt Monika bei Ambrosius über das weltliche Leben ihres Sohnes. Im nächsten Bildpaar auf der Südseite wird die Wahl des Augustinus zum Presbyter erzählt. Auf dem Bild der Nordseite erscheint die Vision des hl. Augustinus. Diese Darstellungen hat Anwander für seine ein Jahr später bei Klauber erschienene Stichfolge verwendet. Das linke Emporenfresko zeigt Augustinus auf dem Sterbelager, das rechte die Überführung der Gebeine von Sardinien nach Pavia durch den König Luitprand. In der Mitte wird die Lactatio des hl. Augustinus geschildert. In den Zwischenräumen der Holzkehle entfalten sich, wie in Münnerstadt, vielfältige Heiligenbilder in den Zwickeln und Embleme in den Kappen, die einander paarweise zugeordnet sind. Die Embleme sind im Chor in roter Tonmalerei, im Langhaus in grüner gehalten, die Heiligendarstellungen in grauer mit goldenem Brokathintergrund (siehe Werkkatalog).

Zur Ausgestaltung dieses umfangreichen Werkes hat Anwander viele Vorlagen verwendet. Das Motiv der himmlischen Jungfrauen im Chorfresko stammt von Matthäus Günther aus Neustift bei Brixen¹²⁵. Die Stellung der Figuren „Bekehrung und Augustinus“ entlehnte er aus einem Fresko Günthers in Altdorf¹²⁶. Darüber hinaus existiert eine Übereinstimmung in der Kleidung des hl. Augustinus in dem von Altdorf abhängigen Fresko Günthers in Neudorf. Für die Rückenfigur des Alipsius zog Anwander den hinteren Schatzträger im ersten Langhaustafresko von Hasberg heran, für die Allegorie des weltlichen Genusses die schon bekannte Vorlage Bergmüllers, auf die auch die Katherina in Münnerstadt zurückgeht. Den vorhangtragenden Engel über der Taufszene hat er von einer Vorlage Günthers entwickelt, die er bereits in Hasberg (Taufe der hl. Otilie) und in Münnerstadt (Nikolaus von Tolentio) verwendet hat. Die Taufszene wurde nach dem Vorbild von Giovanni Pittoni gestaltet¹²⁷. Der kordeltragende Engel kommt ähnlich bei Sebastiano Ricci¹²⁸ vor. Die schon bekannte männliche Rückenfigur erscheint bei der Taufszene. Die beiden Emporenfresken „Vision des hl. Augustinus“ und „Überführung des Leichnams durch Luitprand“ gleichen in der Gesamtkomposition den Fresken gleichen Themas in Münnerstadt, während das Fresko „Liebesvision“ dem Hochaltarblatt in Münnerstadt ähnlich ist. In dem Fresko „Presbyterwahl“ übernahm Anwander für den auf Augustinus zustürmenden Mann vorne rechts die Bergmüllervorlage, die er bereits bei der Figur des Don Pietro von Aragonien verwendet hat. Auch bei den Heiligenfiguren griff Anwander auf das Münnerstädter Vorbild zurück, z. B. bei den Figuren des Antonius und des Liberat.

Etwas unterhalb der Mitte des Bildfeldes des Chorfreskos erhebt sich der hl. Augustinus in empfangender Haltung von seinem Lager vor dem Feigenbaum. Oben in der Glorie geht ein



Schwäbisch Gmünd, Chorfresko, Bekehrung des hl. Augustinus, 1757

Strahl der Erleuchtung von dem Auge Gottes aus, der in dem kurz unterhalb den auf einer Wolke lagernden Kreis der himmlischen Jungfrauen trifft¹²⁹, von denen eine einen Brennspeigel und ein Buch trägt. In dem Brennspeigel bricht sich der Strahl aus dem Auge Gottes und fällt in das Herz des Heiligen. Buch und Speigel spielen auf die Weisheit Gottes an. Links, etwas oberhalb des sich erhebenden Augustinus, wendet sich eine prächtig gekleidete Frau liebevoll dem Heiligen zu. Von ihrem Herzen geht ein Strahl zum Herzen der Heiligen. Sie stellt die Allegorie der Erleuchtung dar. Diese Deutung wird unterstützt durch die Gruppe, die rechts hinter dem Feigenbaum zu sehen ist: Augustinus ist in ein Gespräch mit einer weltlichen Frau vertieft; von dieser rechten, weltlichen Seite läuft auch sein Freund Alipsius mit eiligen Schritten auf Augustinus zu, um sich auch zu bekehren. Die Randzonen schildern in vielen Hinweisen die Vergangenheit des alten Augustinus. Vor allem der Raum unter der Augustinerszene ist mit weltlichen Andeutungen gefüllt und bildet ein Widerpart zu der göttlichen Szene und der Bekehrung. Links am Rand sitzt eine Sphinx als Verkörperung der antiken Weisheit und Wissenschaft, rechts trägt ein Atlant einen mächtigen Blumenkorb. In der Mitte folgen Hinweise auf das Wasser: Ein flossenfüßiger Wassermann spielt mit einem kleinen Triton an einem Brunnen aus Muschelschalen. Darunter liegt ein weinblattbekränzter, angesäuselter Putto, der eine schwere Traube hochhält. Unterhalb des Blumenatlanten streut ein anderer Putto aus einem Füllhorn Früchte und Blumen. Zwischen ihnen lagert eine elegant gekleidete Frau, die mit der linken Hand nach oben zu dem hl. Augustinus weist. Sie bildet das Gegengewicht zur Erleuchtung und ist als Allegorie des weltlichen Genusses zu deuten. So entsteht ein Aufstieg von dem weltlichen Genuß über die Erleuchtung zu den himmlischen Jungfrauen und Gott selber. In der rechten oberen Ecke des Bildfeldes über der Alipsiusszene liegen auf der Brüstung eine Laute, eine Diskantgambe und Flöte als Hinweis auf die irdische Musik. An der oberen Schmalseite steht als Abschluß ein älterer Mann mit seinem Schüler, eine Anspielung auf die antike Philosophie. In der linken oberen Ecke liegen zwischen einem älteren Gelehrten und seinem Famulus Gegenstände, die die Naturwissenschaft symbolisieren sollen. Daran anschließend sitzt zwischen zwei Flußgöttern vor einer mit Rocailen bestückten, muschelförmigen Gartenarchitektur ein elegant gekleidetes Liebespaar. Unter ihnen liegt ein Blumen- und Früchtestrauß, bei dem als besonders signifikant eine Muschel, die einer weiblichen Scheide sehr ähnelt, herausragt. Das Liebespaar und die Anspielung auf die Feuchte, durch Wasser, Muschel und Rocailen, legt nahe, daß in dieser Szene die sinnliche, geschlechtliche Liebe gemeint ist. Ihr wendet die Allegorie der Erleuchtung abrupt den Rücken und schirmt den hl. Augustinus dadurch von der ehemals genossenen Liebe ab. Daneben befindet sich auch die bereits erwähnte Symbolisierung der weltlichen Dinge.

Die Komposition stellt eine Erweiterung des Dreistufenbildes mit einem Blickpunkt dar. Der perspektivische Fluchtpunkt liegt im oberen Drittel des Bildes, etwa bei der Gruppe der himmlischen Jungfrauen. An allen zwei Längsseiten sind Szenen angebracht, wobei die linke Seite deutlich höher bewertet, die rechte an den Rand gedrückt ist und der Komposition ein schwebender, asymmetrischer Charakter zukommt. Die linke, dominante Aktionsseite wird durch die Figur der Bekehrung gebildet, die, gestützt auf die Architektur in ihren Rücken und die Gruppe der himmlischen Jungfrauen, eine Kompositionslinie von links unten nach rechts oben einbringt. Diese Linie findet Parallelen in der Figur des sich erhebenden Augustinus, speziell in seiner Armhaltung und in der am unteren Rand liegenden Allegorie der Weltlichkeit. Dieser dreifach gestaffelten Bewegung stehen nur wesentlich geringere Kräfte entgegen, die außerdem mehr flächenhaft in Erscheinung treten: Der dunkle Fleck und die gegenläufige Richtung des Feigenbaumes, die Körperachse des hl. Augustinus, die Atlanten und die Rückenfigur des Alipsius, der im Berliner Entwurf noch am unteren Rand des Bildes postiert war. Die Figuren und Gegenstände der Randzone ordnen sich im wesentlichen diesen Kompositionselementen unter.

Ausgangspunkt für die farbigte Gestaltung sind die Emporen fresken von Münsterstadt mit einem wärmeren braunen Einschlag. Das Chorfresko ist von außen ganz umgeben mit einer dunkel-violetten Balustrade. Die heidnischen Allegorien sind in grau-grüner Tonmalerei dargestellt, die Abundantia in einem in grünen mit Ocker gehöhtem Kleid und weinroten Mantel, die Kaskade in einem Graugrün. Darüber wiederum nach einer Zwischenstufe einer hellvioletten

Treppenarchitektur, setzt sich die Palette fort in der Gestalt des Augustin, der in ein dunkelblaues Gewand mit kräftigen Ockerhöhlungen und einem dunkelvioletten Mantel gekleidet ist. Die Allegorie der Erleuchtung kontrastiert dazu in kräftigem Gelb mit dunkelblauen Zusätzen. Die Gruppe der sinnlichen Liebe setzt sich zusammen aus sehr dezenten Pastelltönen in Grau, Grün, Hellblau und Rosa. Sie hat ihr Pendant in der weltlichen Gruppe neben dem Feigenbaum aus Blau, Weiß und Rosa, die sich zwar von dem Dunkel des Feigenbaumes lösen. Alipsius trägt ein dunkel-ockeres Gewand und einen dunkelvioletten, hellgelb gehöhten Mantel. Die sich dem Laubgang anschließenden Architekturteile haben etwa den gleichen Ton wie auf der anderen Seite die Rocailenarchitektur, ein sehr helles Graugrün mit leichtem Blauschimmer. Der Himmel ist in einem Ton gehalten, der diesem nahekommt, dann allmählich in Grau und Rosa übergeht. Um das Auge Gottes schlägt die Farbe in ein helles Ocker um. In den Stilleben dominiert ein kräftiges Blau.

Die Glorienszene in der Mitte des Deckenbildes im Langhaus ist das integrierende Zentrum für die vier an den Seiten dargestellten Szenen. Unter dem Zeichen der Dreieinigkeit erscheint Christus und Gottvater mit Kreuz und Weltkugel. Christus beugt sich über den darunter knieenden hl. Augustinus, der mit ausgebreiteten Händen zu der Dreifaltigkeit aufschaut. Unter ihm fliegen Engel, die die Symbole für Glaube, Hoffnung und Liebe tragen. An der östlichen Schmalseite zum Chor hin ist die Taufe Augustinus dargestellt; er kniet noch in weltlicher Kleidung vor dem Bischof Ambrosius, der ihn tauft, im Hintergrund erscheint die Mutter Monika. Den Raum unterhalb der Taufgruppe erfüllt die Schriftkartusche mit dem Wort des Heiligen: *Quid prohibet me baptizari*. Oben auf der altarmäßig gebauten Kartusche liegt das Buch mit sieben Siegeln, seitlich schmiegen sich die *Ecclesia* und die *Fides* an den Altar. Die nördliche Längsseite erzählt die Pilgerszene¹³⁰, auf der südlichen Längsseite ist die Bischofskrönung dargestellt. Die westliche Schmalseite zeigt den hl. Augustinus als *Doctor Ecclesiae* und *Custos Legum*. Erhöht auf einer Wolkenbank und in einem Thron sitzt Augustinus in bischöflichem Ornat. Von links treten Vertreter der geistlichen Stände auf ihn zu, zwei Franziskaner, ein Dominikaner, zwei weltliche Priester, ein Malteser und ein Deutschritter. Von der anderen Seite nahen die Allegorien der Wissenschaft, der Kasteiung, der Pilgerschaft und der Heiligkeit, die Bezüge zu seinem Leben herstellen. Die Inschrift in der Kartusche heißt „*Custode leges meae*“. Die Allegorien, die sich an die Schriftkartusche anlehnen, sind die Gottesliebe und Gottesfurcht. Zwischen beiden liegen in einer Muschelschale die brennenden Herzen der Verehrung. Im Gegensatz zum Chorfresko wandte Anwander in der Komposition des Langhausfreskos konsequent das Diagonalschema an. Dabei kommt der Quadratur eine ganz wesentliche Funktion zu. Den neuartigen und weiterführenden Ansatz von Prittriching, wo jede Seite ihren eigenen Fluchtpunkt hat, gab Anwander hier zu Gunsten einer konsequenteren Vereinheitlichung des Gesamtfeldes auf. Ein Grund dafür war die ungünstige Größe des Bildfeldes, das im Verhältnis zu seiner Breite zu lang war. Um diese Proportionierung zu mildern, verdickte er zunächst die Randbalustrade an den Schmalseiten, so daß sich das reine Bildfeld in der Länge verkürzt. Über dieser Balustrade baute er an allen Seiten eine starke Architekturkulissee auf, die an den Schmalseiten tiefer in den Raum reicht als an den Längsseiten. Dadurch verkleinert sich der für den Himmel ausgesparte Raum zu einem Rechteck mit kürzeren Längsseiten. Das System dieser Architektur ist einfach: in den Ecken ragt ein viereckiger, mächtiger Pfeiler auf, auf dem ein Gebälk ruht. Dort, wo die Handlung sich abspielt, d. h. auf den Schmalseiten fast die ganze Breite der Seite einnehmend, an den Längsseiten in die Mitte zusammengerückt, ist eine Architekturkulissee als Verstärkung aufgebaut, die mit einer Wand hinterlegt ist und auf beiden Seiten von zwei mächtigen Säulen mit Piedestalen und einem vorkragenden Gebälk begrenzt wird. Dadurch entsteht ein geschlossener und akzentuierter Raum. Dazwischen läßt die Konstruktion freie Durchblicke in den Himmel zu, so daß hier die Architektur verdünnt wirkt und eine dienende Funktion einnimmt. Die gesamte Quadratur ist zentralperspektivisch konstruiert. Die Architekturmalerei, die sich einem einzigen Fluchtpunkt unterordnet, darüber hinaus mehrfach Blicke in den Himmelsraum öffnet, hat zunächst eine starke Ähnlichkeit mit einem hochbarock konstruierten Himmel, etwa der Decke von San Ignazio in Rom von Andrea Pozzo. Wahrscheinlich stammt

daher das Urteil der älteren Literatur, Anwander sei stark beeinflusst von Andrea Pozzo¹³¹. Dabei ist aber zu beachten, daß beide Ansätze trotz äußerlicher Ähnlichkeit von grundsätzlich anderer Struktur sind. Pozzo baut seine gemalte Architektur über der wirklichen Architektur als „Überarchitektur“ auf, als Verlängerung des realen Raumes in einen zweiten, mit diesem dabei zusammenhängenden, irrealen Raum, in dem der Bereich der Heiligkeit angesiedelt ist. Anwander dagegen geht von der rokokohaften Auffassung des Bildes aus, wonach eine reale, dem Bereich des Wunders zugehörige Gegebenheit geschildert wird. Dem entsprechend hat auch die Architektur jeden Zusammenhang mit dem realen Kirchenbaum verloren, ist nicht mehr Zwischenzone zwischen Kirchenraum und überirdischem Himmel, sondern einzig und allein Kulisse für die historische Erzählung aus dem Leben eines Heiligen. Das überirdische Element kommt nur durch die Doppeldeutigkeit dieser Erzählung zustande, nicht mehr durch den gemalten Raum. Die Funktion dieser Architektur hätten genauso gut Wurzelstücke, Bäume, Rocailles usw. ausfüllen können, was bei der Pozzo'schen Architektur undenkbar wäre¹³². Anwander selber hat dieses zentralperspektivische Architekturgerüst bei seinen späteren Diagonalkompositionen nicht mehr angewandt.

Die Farbigkeit des Hauptfreskos ist der des Chorfreskos angepaßt, nur heller und gelblicher im Gesamtton, wobei im Himmel und in der Architektur der grünlich-graue Ton mit dem leichten Blaustich fehlt. Die Architektur des Hauptfreskos setzt sich zusammen aus Chromoxyd (Säulen und Fries) und Gelb (Kapitelle, Basen, Sonnen, Kuppeln). Der Rest ist mittelviolet. Der Himmel ist hellblau und changiert zur Mitte hin immer mehr nach rosa und gelb. Die Randbalustrade zeigt den gleichen dunkelvioletten Ton wie im Chorfresko. Die Kartuschenarchitektur ist ockerbraun. In diesem Rahmen sind die Figuren dem allgemeinen Grundkolorit angepaßt und bieten eine Fülle der verschiedensten Farben, die von hell bis kräftig dunkel variieren und die koloristischen Fähigkeiten Anwanders hervorragend offenbaren.

In der Malweise und der Figurengestaltung orientierte sich Anwander an der Stufe der Prittrichinger Emporenbilder und den Münnerstädter Fresken und Altäre. Die Figuren zeigen ein mittleres Maß mit gelegentlichen Überlängen. Die Pinselführung ist leicht und locker. Die volle, rundplastische Gestaltung von Körper und Gewand verflacht, größere Flächen wechseln mit tiefen Schatten; dadurch entsteht ein Kontrast zwischen hellen und dunklen Flächen. Diese Art der Modellierung weist der weiteren stilistischen Entwicklung den Weg. Auch taucht häufig ein Figurentypus auf, der charakteristisch wurde für den späten Anwander: ein alter Mann mit langer Nase, kaum angedeutetem Nasensattel und flachem Hinterkopf.

Anwander hat in Schwäbisch Gmünd einen Malergehilfen beschäftigt. Unweit der Signatur findet sich am Rande des Bildes ein Bettler, auf dessen Reisetasche das verschlungene Monogramm F.D. zu sehen ist. Dahinter verbirgt sich der henzollerische Maler Franz Ferdinand Dent (1723-1791), ein Schüler von Franz Joseph Spiegler¹³³. Die Werkgemeinschaft mit Anwander hat keinen nachhaltigen Eindruck bei Dent hinterlassen. Er blieb vielmehr sehr stark von Spiegler beeinflusst, was sein erstes selbständiges Werk in Egesheim, 1758, beweist. Die Augustinerkirche in Schwäbisch Gmünd ist das Hauptwerk und der Höhepunkt der Schaffenszeit von 1750-1758. Mühelos beherrscht er die Fülle des Programms mit einer groß angelegten raffinierten Komposition. Die vitalen Figuren sind sehr sicher gezeichnet und fein modelliert. Das Kolorit zeigt eine erstaunliche Sicherheit und eine lebendige Vielfalt. Mit diesem Werk reiht sich Anwander unter die großen Freskantenden des süddeutschen Rokoko ein.

In das Jahr 1758 fällt Anwanders nächster Freskoauftrag in Schwennenbach. Die Finanzierung übernahm die Heiligenpflege der Wallfahrtskirche in *Schwennenbach*, wobei sie die Nachbarpfarre Lutzingen um eine Anleihe angingen¹³⁴ und die Verwaltung des Fürstentums Pfalz-Neuburg in Höchstädt¹³⁵. Es handelt sich um eine einschiffige Chorturmkirche, wobei der Turm und der ihm eingeschriebene Chorraum im Baubestand noch aus dem 14. Jahrhundert

stammen und nur das weite, lichte Langhaus neugebaut ist. Die Form dieses Langhauses wird charakterisiert durch ein Muldengewölbe mit Stüchkappen.

Das Programm stammt wahrscheinlich von den Jesuiten in Dillingen, fällt durch eine komplizierte Gelehrtheit auf und basiert hauptsächlich auf den Komponenten Maria und Gegenreformation, wobei der Marienthematik im wesentlichen die Längsachse der Gegenreformationsproblematik die Querachse vorbehalten ist. Hans Sing gelang es in seiner Arbeit über die Pfarrei Schwennenbach die vielfältigen Details aufzuklären¹³⁶. Der Chor ist der Wallfahrt von Schwennenbach geweiht. Das Hauptfresko zeigt die Verherrlichung und Hilfe des Gnadenbildes. Unter einer mächtigen Pendentifkuppel schwebt die Abbildung des realen Gnadenbildes „Maria Königin“ angebetet von den Heiligen Veit¹³⁷ und Sebastian. In der irdischen Zone steigt Rauch von einem in der Mitte aufgebauten Altar auf. Der Priester links ist vermutlich der damalige Pfarrer von Schwennenbach, Antonius Frührtrunk. Hinter ihm kniet der Höchststädter Landvogt Franz Gottfried Jacob von Tautphoeus, die prächtig gekleidete Frau ist wohl die erste Gemahlin von Tautphoeus, hinter ihr folgen Bauern und ein Knecht. In dem Priester ist die kirchliche Macht und in der prächtig gekleideten Frau die weltliche Macht gemeint. Bauern, Bürger, Knecht und Bettler stellen ein Bild der damaligen Gesellschaft dar. In den Nebenbildern wird Maria als Helferin der Krankheit, Zuflucht der Sünder, Trösterin der Betrübten und Hilfe der Christen, den Anrufungen aus der Lauretanischen Litanei, vorgestellt. Sie spezifizieren die im Hauptbild formulierte Schutzfunktion Mariens und speziell des Gnadenbildes weiter.

Zur Anordnung des komplizierten Programms für das Langhausfresko bedient sich Anwander des Diagonalschemas. In der Mitte der Glorie, erscheint Maria als Immakulata vor der hl. Dreifaltigkeit. Die Inschrift „Macula non est in te“ bezieht sich darauf. Die Immakulata verkörpert die Ecclesia triumphans und den Gegensatz zu der alttestamentlichen Mutter Eva. Die sie verherrlichende Dreifaltigkeit ist vor dem Dreieck der Dreieinigkeit als Hintergrund dargestellt. Gottvater ist die Inschrift „potuit“, dem Sohn die Inschrift „deciuit“ und dem hl. Geist die Inschrift „fecit“ beigegeben. Der Heilige Geist ist trotz des päpstlichen Verbotes von 1745 als junger Mann dargestellt, was auf eine Vision der sel. Kreszentia von Kaufbeuren zurückgeht. In der Längsachse wird die Spannweite der Immakulata als Ecclesia aufgezeigt. Auf der Westseite, die nicht direkt im Blickpunkt des Beschauers liegt, wird die Vertreibung aus dem Paradies und der Sieg über die Ketzer geschildert. Den Mittelpunkt der Komposition bildet die Divina Providentia, die das Kreuz des Heiles in der Hand hält; von links windet sich die große Schlange auf die Divina Providentia zu, unter deren herrischen Geste zwei Teufel sich krümmen. Darüber im Hintergrund vertreibt ein Cherub mit dem Flammenschwert Adam und Eva aus dem Paradies. Ein Schriftzug geht von der Divina Providentia aus, „Non pro te“, und setzt sich sinngemäß über der Adamsgruppe fort, „pro omnibus“. Rechts von der Divina Providentia schleudert der hl. Michael Blitze auf zwei am Boden liegende, halbnackte Ketzer. In einem geöffneten Buch steht: ergo erravimus. Auf diese Seite bezieht sich die gegenreformatorysche Thematik. Die Immakulata überwindet das Böse, das durch den Sündenfall in die Welt gekommen ist, durch göttliche Voraussicht und triumphiert in der Kirche Christi auf Erden. Dementsprechend ist auf der wichtigen, östlichen Schmalseite die Kirche als Institution umrissen. Der Papst sitzt als Ecclesia auf einem Thron, in dessen Wange in Gold ein Marienbildnis geschnitzt ist. Er reicht einem Kardinal zur rechten ein versiegeltes Dokument. Um diese Szene gruppieren sich noch weitere Kardinäle. Ein Bischof, Äbte und ein Franziskaner am Schreibpult, eine Darstellung des Philosophen Duns Scotus, der sich besonders mit Maria beschäftigt hat. Neben dem Schreibpult hält ein Engel das Schriftband „Mandamus“. Hinter dem Papstthron ist die Rundkirche aufgebaut, über der zwei Engel mit einem Buch fliegen. Darin ist das Datum des 8. Dezember¹³⁸ angegeben, dem Fest Mariä unbefleckte Empfängnis. Ein Engel hat einen Ring in der Hand, als Zeichen für die Ewigkeit. Die Kirche, verbunden mit der Immakulata, erteilt ihren klerikalen Mächten einen ewigen Auftrag. Diese Seite, in der die Kirche vorgestellt wird, leitet über zu der fürstlichen Macht, die die Pfalz-Neuburger Gegenreformation getragen haben. Die nördliche Längsseite umreißt die örtliche kirchliche Macht. Diese Szene ist der göttlichen Weisheit unterstellt, die sich auf eine mit den Tierkreiszeichen umgebene Weltkugel stützt.

Unter ihr sitzt der jesuitische Rektor der Dillinger Universität, ausgewiesen durch die purpurne Mozetta, den purpurnen Doktorhut und das Szepter. In der Hand hält er ein Buch mit der Inschrift: Iuramus. Von rechts nahen sich die umgebenden Orden, ein Zisterzienser (Kaisheim), ein Jesuit (Dillingen), zwei Dominikanerinnen (Untermedlingen und Maria Medingen) und ein Weltpriester, von der anderen Seite die weltlichen Scholaren der Universität Dillingen. Auf der südlichen Seite erscheint als Pendant die weltliche Macht. In der Mitte der Gruppe sitzt die Allegorie der Andacht vor einem Altar, auf dem die verehrenden Herzen der Menschheit brennen. Darüber schwebt ein Engel mit einem Weihrauchfaß. Auf einer Schriftkartusche an der Vorderseite des Altares steht: *defendimus*. Um diesen Altar haben sich die Stände der weltlichen Macht versammelt. Von links nähert sich vermutlich der Kurfürst Wolfgang Wilhelm in dem Kostüm der Großmeister des Georgsorden, der die Rekatholisierung in Pfalz-Neuburg (seit 1614) wieder eingeführt hat. Ihn begleitet ein Georgsritter, der mit seinem Schwert auf die Inschrift „*defendimus*“ hinweist. Rechts übergibt die Andacht dem Habsburger König Ferdinand I. den Katechismus, der zu einem wichtigen Instrument der Gegenreformation wurde und von Petrus Canisius, der auch am Jesuitenkolleg Dillingen wirkte, verfaßt wurde. König Ferdinand, der die Entstehung des Katechismus wesentlich gefördert hat, ist gekennzeichnet durch die Königskrone, das Szepter und durch die spanische Halskrause. Diese Thematik zieht sich in die benachbarte linke Hälfte der westlichen Schmalseite hinüber. In dem Buch mit der Inschrift „*Ergo erravimus*“, das einer der von Michael besiegten Ketzer in der Hand hält, kann der Lutherkatechismus erblickt werden. In der Dillinger Universität, die vom Bischof in Augsburg errichtet wurde, den Kurfürsten in Pfalz-Neuburg, mit dem Habsburger Kaiserhaus im Hintergrund werden deutlich die historischen politischen Kräfte genannt, die die gewaltsame Rekatholisierung im Zuge der Gegenreformation in dem Fürstentum Pfalz-Neuburg getragen haben. Diese geschichtlich-politische Komponente wird von der Immakulata-Ecclesia-Thematik, die in der Längsachse angeklungen ist, wieder in die Ebene des religiösen Heilsgeschehen transportiert. In den Stichappenkartuschen breitet sich ein Marienzyklus, in den Kartuschen der Gewölbezwinkel eine Mariensymbolik aus. Der Zyklus beginnt auf der Südseite von Osten nach Westen und zieht sich an der Nordseite weiter. In der ersten Kartusche (neugemalt) findet sich die Verkündigung, dann die Heimsuchung, die Geburt Christi, die Anbetung der Hirten, die Anbetung der Könige, der zwölfjährige Jesus im Tempel und die Szene: der Auferstandene erscheint seiner Mutter. Den Abschluß findet der Zyklus in der Marienkrönung auf der großen Kartusche über dem Chorbogen. Gegenüber der Orgel ist Marias Geburt angebracht. In der Mariensymbolik werden Anspielungen auf Maria aus dem alten Testament bildlich ausgedrückt; die Lilie unter den Dornen, die schwimmende Arche mit der Taube, die stürzenden Mauern von Jericho, die verstümmelte Leiche des Dagon als Bezug auf den Tempelbau, der verschlossene Garten mit einer kriechenden Schlange davor als Symbol der Jungfräulichkeit, das Gideonsfließ als Hinweis auf die Verkündigung und die Geburt und der Thron Salomons als Anspielung auf die Weisheit Mariens¹³⁹. An den Wänden sind zwei übereinander angeordnete Bildreihen angebracht. An den Pilastern entlang, weiter unterhalb, ein Kreuzweg in Kartuschen. Die beiden Seitenaltäre unreißen noch einmal deutlich die politischen, gegenreformatorischen Mächte, das Bistum Augsburg und das Fürstentum Pfalz-Neuburg. Im linken Seitenaltarblatt wird das Fürstentum Pfalz-Neuburg dargestellt. Vor dem hl. Joseph kniet als Allegorie einer Stadt eine prächtige Frau, die eine Burg als Krone auf dem Kopf trägt. Unter ihr liegen die Kurfürstenkrone mit Hermelin und Stab. Rechts neben ihr erscheint ein Löwe, der ein Schwert trägt. Dazwischen tauchen aus dem Hintergrund zwei Puttos auf und tragen eine Kartusche, der das Initial CT eingeschrieben ist (= Carl Theodor). Im rechten Seitenaltar erscheint entsprechend die Allegorie des Bistums Augsburg. Der hl. Nepomuk wird durch eine Frau verehrt, die eine Karte der Diözese Augsburg und zwei Schlüssel in der Hand hält. Neben ihr stehen Engelsputtos, die Mitra und Bischofsstab tragen. Ein Putto deutet auf der Karte auf einen Ort hin, wahrscheinlich Schwennenbach selbst. Ein Putto auf der Karte ist das Augsburger Wappen und die Inschrift „*Augustana Dioecesis*“ abgebildet. In den Seitenaltären wird in klarer Form die in den Seiten des Deckenfreskos angespielte Thematik aufgezeigt.



Schwennendach, Kartuschen, Geburt Christi, Anbetung der Könige, 1758

Anwander griff bei der Ausgestaltung der Figuren auf schon verwendete Vorlagen zurück¹⁴⁰. Der Michael des Langhausfreskos ist ähnlich gestaltet wie der Michael aus dem ehemaligen Hochaltarblatt von St. Peter in Neuburg von Peter Paul Rubens¹⁴¹. Nicht zu klären ist dabei, ob die Figur auf die alte Anwandersche Fassung selbst zurückgeht oder ob sie von Sebastian Wirsching neu gestaltet wurde. Für die Kartusche „Mariä Heimsuchung“ aus dem Marienzyklus verwendete Anwander einen erst 1758 erschienenen Kilianstich nach Francesco Solimena¹⁴² und für die Kartusche Christi Geburt das Ölgemälde gleichen Themas im Dillinger Knabenseminar. Beim Kreuzweg stimmen nur die Stationen 1, 4, 7, 12 und 13 mit dem Kreuzweg in Lauingen überein.

Bei der Komposition des Chorfreskos griff Anwander auf die Rundkomposition zurück, wobei er die Zentralperspektive überwindet. Der Fluchtpunkt befindet sich nicht mehr in der Mitte des runden Bildfeldes, sondern ist nach oben weggerutscht, etwa zum Haupt der Wallfahrtsstatue. Der perspektivische Rahmen entsteht durch die Kuppelarchitektur und die seitliche Brüstung. Dadurch wird unten für die irdische Figurengruppe mehr Raum frei, was dem Aufbau einer geschlossenen Gruppe zu Gute kommt. Dabei leidet aber nicht die Wichtigkeit der Glorie, da der Blick direkt auf die Madonnenstatue von Schwennenbach versammelt wird. Die irdische Gruppe ist trotz des runden Bildrandes vertikal angeordnet, wobei die Randfiguren sich nach innen neigen müssen. Aus dieser Notwendigkeit entsteht eine Konzentration auf die beiden Hauptfiguren, den Priester und die prächtig gekleidete Frau, die durch ihre Hervorhebung in Größe und Position die nach innen gerichtete Bewegung nach oben lenken. Eine weitere Verbindung zwischen der Glorie und der terrestren Zone leisten die beiden Heiligenfiguren, die in zwei Hauptbewegungen der Gesamtkomposition konzentriert aufnehmen und weiterleiten.

Für das rechteckige, an den Ecken abgeschrägte Bildfeld des Langhauses hat Anwander wieder die Diagonalkomposition verwendet, wobei er aber auf die zentralperspektivische Architekturmalerei, die alle Szenen des gesamten Bildes umfassend vereint, verzichtet hat. In Schwennenbach hat Anwander zu der Form von Prittriching zurückgefunden, nur daß er noch an der östlichen Schmalseite Architektur als Hintergrundskulisse verwendet. In dem Gmünder Fresko hat Anwander die Figurengruppe auf die Mitte der Seiten zentriert und den freien Raum an den Ecken durch Quadratur überbrückt. Während in Prittriching die Figurengruppen noch bandartig angeordnet sind und sich bis in die Ecken ziehen, sind diese in Schwennenbach auf die Mitte einer Seite zusammengefaßt und gipfeln in der äußeren Umrißform in einem Dreieck auf. Dies geschieht vor allem durch die jeweils erhöhten Allegorien, zu denen sich von beiden Seiten die anderen Figuren fast symmetrisch annähern. Die Bäume, Vasen, Obeliske und Architekturstücke in den Ecken sind ihrer dienenden, trennenden Funktion entwachsen und stellen nun einen eigenen gleichberechtigten Bestandteil der Gesamtkomposition dar. Durch die Konzentration der Figurengruppe hat sich die freie Fläche des Himmels vergrößert. Trotzdem erscheinen die drei Seiten, die nicht mit Architektur hinterlegt sind, einheitlich zusammengehörig und erwecken noch den Eindruck einer bandartigen Anordnung. Im Gegensatz zu Prittriching ist das ganze Fresko unter einem zentralperspektivischen Fluchtpunkt zusammengefaßt. Die Kartuschenbilder des Marienzyklus folgen dem Prinzip des Tafelbildes, nur daß sie sich, bedingt durch die Höhenlage, den dadurch entstehenden perspektivischen Bedingungen unterordnen. Den Hauptgrund bilden Architektur und Ausblicke in Landschaft und Himmel. Die handlungstragende Gruppe ist im Mittelgrund angesiedelt. Die Komposition wird auf die wichtigsten Figuren beschränkt.

In den Außenzonen des Langhaustreskos ist Anwander stark von der Farbe des Gmünder Langhausfreskos beeinflusst, in der Glorie dagegen eher von den hellen Farben in Zöschingen und Unterbechingen. Wie dort tauschen zarte gelbe, rosa und blaue Töne in der Glorie auf. Auch die Architekturteile der Ecclesiasszene sind in hellen, lindgrünen und rosa Tönen gemalt, die sich in dem Grün der Rundkirche, dem Gold der Ornate und dem Rosa des Kardinalgewandes fortsetzen. Zum Rand hin verdichtet sich die Farbe in das Braun der

Mönchskutte und dem tiefroten Vorhang. Das herrliche kräftige Blau des Kurfürstenmantels ist das Zentrum der weltlichen Glaubensverteidiger, das durch das hellere Blau im Mantel der Opferbereitschaft wieder aufgenommen wird. Als Zwischentöne finden sich noch gebrochenes Weiß und Violett in dem Gewand des Georgsritters. Als Kontrast steht in dem König Ferdinand Violett und Braun gegenüber. Das Zentrum der gegenüberliegenden Gruppe mit dem Priester wird bestimmt von Grün, Dunkelgrau und Rot sowie Gold; die Priestergruppe ist von Schwarz, Weiß und Hellgelb geprägt, die weltliche Gruppe zeigt eine Vielfalt kräftiger Farben. Schwarz, Violett und Gelb sind die Haupttöne. In den Bäumen und Naturteilen der westlichen Schmalseite findet sich Braun und Braunocker. Die Schlange ist kalt graugrün. In der Allegorie erscheint Violett, Hellgrün und Gelb. Adam und Eva in ihren pastellen hellen Tönen gehören der Glorie und dem Himmel an. Die Farben der neu gemalten Teile mit dem hl. Michael und den beiden Irrgläubigen unterscheiden sich klar von dem übrigen Kolorit. Trotz eines gewissen Übergewichts von Gelb, Ocker und Braun in der Randzone, ist, zusammen mit den Tönen der Glorie, ein voll durchkonstituiertes harmonisches Farbgebilde entstanden. Neben einer allgemeinen Aufhellung fällt die Fülle und Vielfalt von Farben auf, die aus dem Kontrast von dunkel und hell lebt. In der Malweise ist Schwennenbach ganz der Augustinerkirche in Schwäbisch Gmünd verpflichtet. Anwander gelang eine gute Organisation des komplizierten Programmes und schöne farbliche Nuancen, die die ganze Spannweite der Palette umfassen. Schwennenbach bildet zusammen mit den Gmünder Fresken einen Höhepunkt in Anwanders Werk.

Drittes Jahrzehnt 1758-1770

In den Jahren zwischen 1758 und 1760 und zwischen den Freskowerken Schwennenbach und Diesenhofen bekam Anwander wieder eine Reihe bedeutender Altarblätter in Auftrag: 1758 das Altarblatt der Ebner-Kapelle im Kloster *Maria Mödingen*, die beiden Blätter der benachbarten Klosterkirche *Obermedlingen* aus dem Jahre 1759 und aus dem Jahre 1760 die beiden Seitenaltäre aus *Weil am Lechrain*, die Altäre aus *Mödingen* und das Blatt aus *Eichenhofen*. Diese Gemälde sind durch gemeinsame Stilmerkmale verbunden, die über die Ansätze von Schwennenbach hinausweisen. Die Vereinheitlichung des Kolorits ist weit fortgeschritten. In dem Blatt in der Kapelle der Margarethe Ebnerin ordnen sich fast alle Töne auf Variationen eines goldgelben, ockeren Grundtones unter. Der Mantel Christi und die schwarze Kutte der sel. Margarethe Ebnerin ragen aus der einheitlichen Farbe desto stärker hervor. Die Blätter in Obermedlingen sind von einem braun-violetten Grundton bestimmt. In Weil und Mödingen taucht ein helles Ocker auf, der Ton, der auch für die spätere Farbe der Fresken grundlegend wird. Als zweites ist die innere Plastizität der Figuren weicher modelliert und die expressive Gestik zurückgenommen. Dazu kommt eine mehr malerische Gestaltung, eine freie von den anatomischen Bedingungen unabhängig werdende Malweise, die Anwander vorher verschiedentlich auch angewandt hat, die er nun aber regelmäßig benutzt. All diese Ansätze, die sich noch steigern werden, sind die grundlegenden Elemente des Stilwandels. Die Vereinheitlichung der Farbe speziell betrifft später hauptsächlich das Fresko, während für das Ölbild eine freiere, auf einzelne Bilder abgestimmte Farbigekeit vorherrscht, die aber fast immer einen zu frühen aufgehellten Grundton, vor allem in den Hintergrundsfarben hat. Deutliche Vorwegnahme dieser Wandlungen stellten in bezug auf die Farbe der Altar in Hollfeld dar und in bezug auf die weiche, freie Malweise die Fresken der Augustinerkirche in Gmünd und Schwennenbach.

Als ersten Freskoauftrag nach dieser Serie von Altarblättern malte Anwander die kleine Benefiziumskirche in *Deisenhofen* aus. In Deisenhofen hatte Anwander ein Nikolausthema zu

gestalten. Im zentralen Langhausfresko ist in der Mitte des fast quadratischen Bildfeldes die Glorie angeordnet. Christus mit Kreuz und Weltkugel krönt den Heiligen. Auf einer Standarte und einem Buch, die ein Posaunenengel hält, ist der Anfangsteil des Mottos angegeben: Weill Du über wenig getreu gewesen bist. Christus weist mit der linken nach oben, wo über dem Querbalken des Kreuzes der zweite Teil des Mottos steht: Will ich dich sezen über viel. Um diese zentrale Gruppe sind auf jeder Seite im Diagonalsystem die vier Elemente angeordnet. Zum Chor hin an der Ostseite ist die Erde dargestellt: Gää als junge Matrone mit einem Kind auf dem Schoß und einem Kind zur Seite. Auf sie schreitet Chronos zu, der ihr ihr totes Kind lebendig zurückgibt. Im Hintergrund erscheinen eine große Weltkugel, ein offenes Buch und eine Sphinx. Auf der Nordseite schließt sich die Darstellung des Elementes Wasser an. In der Ecke nach Osten sitzt Poseidon, während ein alter Triton und eine Nereide huldigend zu dem hl. Nikolaus aufblicken. Auf der Südseite weist Zeus von der östlichen Ecke her mit der rechten auf eine Landschaft, in der ein Feuer wütet und ein Mensch tot am Boden liegt, so als wolle er dem Feuer einhalt gebieten. An der nördlichen Ecke fährt Helios auf dem Sonnenwagen. Die Rosse seines Wagens reichen mit ihren feuer- und rauchspeienden Nüstern weit in die Szene der Westseite hinein. Dort blasen die Luftgeister Winde aus ihren Nüstern. Hades gesellt sich ihnen bei. Der von Christus gekrönte Heilige wird als Beherrscher der Elemente hervorgehoben. Die Krönungsszenen und die Kartuschenbilder stellen dieses heroische Konzept wieder in einen christlichen Zusammenhang: Demzufolge erscheinen in den Längswandkartuschen die Wunder des Heiligen. Dem Element der Erde und der Zeit ist das Wunder mit den drei Jungfrauen beigegeben. Die Legende von der Rettung der Schiffsbrüchigen ist die Brücke zum Element Wasser. In der Kartusche unter der Feuerseite ist eine der zahlreichen Kinderweckungslegenden dargestellt, ohne daß eine klare Identifizierung gelungen ist¹⁴³. Der Seite mit den Luftgeistern und dem Hades wurde die Rettung der drei Unschuldigen zugeordnet. Die vier Eckkartuschen spielen auf Eigenschaften des hl. Nikolaus an. Weitere drei Szenen aus der Heiligenlegende erscheinen an der Brüstung. Die mittlere Kartusche beschreibt das heilbringende Wirken nach dem Tode des Heiligen. Auf der nördlichen Emporenkartusche wird die Rettung der drei Feldherren Nepotianus, Ursus und Eupoleo durch Nikolaus erzählt. Auf dem südlichen Emporenbild folgt die Bischofswahl. Über der Empore an zwei kleineren Bildfeldern an der Decke erscheinen die üblichen Anspielungen auf die Musik: der König David mit der Harfe und die hl. Cäcilia an der Orgel. Die Blätter der Altäre, deren Aufbauten noch aus der Erbauungszeit stammen, sind ebenfalls von Anwander. Das Hochaltarblatt zeigt als Einzelbild den hl. Nikolaus im Bischofsornat. Das linke Seitenaltarblatt, die Maria vom Siege, im Auszug Gott Vater und der Heilige Geist. Auf dem rechten Seitenaltarblatt ist die Anna selbdritt abgebildet und im Auszug der hl. Franziskus.

Die Chronos-Gää-Gruppe übernahm Anwander von J. G. Bergmüller nach einem Stich von Sperling, der in der *Anthropometria* publiziert worden war¹⁴⁴. Der Christus in der Glorie entspricht dem Unterbechinger Christus. Den muschelhornblasenden Triton entlehnte der Maler aus dem Chorfresko der Augustinerkirche in Schwäbisch Gmünd. Der hl. Nikolaus in der Glorie ist wie der hl. Augustinus im Langhaus der Augustinerkirche in Schwäbisch Gmünd gestaltet.

In der Komposition bringt Anwander in dem Deisenhofener Langhausfresko nichts Neues, sondern fällt hinter Schwennenbach zurück. Die vier Szenen sind diagonal um die Glorie an den vier Seiten angeordnet und ziehen sich ziemlich flach am Rand entlang. Darüber hinaus sind sie miteinander verbunden und greifen ineinander über. Ecklösungen sind dabei überflüssig. Als einzige ist die Chronos-Gää-Gruppe etwas herausgehoben; sie ist in Form eines Dreiecks hoch aufgerichtet. Die Glorie ordnet sich ebenfalls einem Dreieck unter. Im ganzen ist die Komposition unausgeglichen.

Als wesentliche Neuerung gegenüber den vorausgehenden Freskowerken ist in Deisenhofen in der Aufhellung und der Vereinheitlichung der Farbe zu sehen. Die Farbigkeit des Langhausfreskos ist von einem hellgrauen Grundton beherrscht, der weite Teile des Himmels aus-



Dillingen, Jesuitenkirche, Fakultätenbilder, Philosophie, 1762

füllt. Er changiert an verschiedenen Stellen in ein helles Grüngelb, ein grauhaltiges Hellblau und Rosa. Dieses Grau zieht sich bis in die irdische Zone hinein, wo Boden und Steine ein helles Mittelgrau bilden, verbunden mit hellen angegrauten Braun- und Grüntönen. Die Glorie ist in den traditionellen Farben gemalt. Etwas kräftigere Töne tauchen nur in dem Posaunenbläser auf: ein helles Blaugrün, hellgelb gehöht im Mantel und gelb in der Fahne. Die Chronosgruppe ist dagegen wieder stark in das Grundkolorit eingebunden, das etwas differiert bei Gää in leichtem Violett, bei Chronos in Gelb und Grün und bei der Kugel. Nur in den Längsseitengruppen lockern kräftige Farbflecke die Monotonie der Grautöne auf. Poseidon hat einen rötlich-braunen Körper mit kräftigem, mittelblauem Lendentuch, daneben ein kräftiges Gelb im Mantel der Nereide. Zeus selbst trägt einen rotvioletten Mantel.

In den Jahren 1761 bis 1768 gelang es Anwander, zu einer konstanten Zusammenarbeit mit den *Dillinger Jesuiten* und damit zusammenhängend dem Bischof von Augsburg zu kommen. Konzentriert hat sich diese Zusammenarbeit auf die Jahre 1761-1763. In dieser Zeit beschlossen die Jesuiten, ihre Kirche, die sie kurz vorher mit einem Stuck und Fresken dem Rokokogeschmack angepaßt hatten, mit Altären und Bildern zu schmücken. 1761 bekam Anwander den Auftrag, für den Josephsaltar ein neues Blatt zu malen und zwar die Kopie eines Gemäldes, das der Bischof von Augsburg aus Rom erhalten hatte¹⁴⁵. Es war nicht möglich, das Original ausfindig zu machen, aber die Komposition der Kopie geht auf das Blatt von Giovanni Battista Pittoni in der Sakristei von S. Maria Organo in Verona zurück¹⁴⁶. Diese Kopie hatte offenbar den Zweck, das Können Anwanders zu prüfen. Nachdem diese Prüfung positiv ausgefallen war, durfte er 1762 vier große Tafeln malen, die in den Wänden des Chorraumes der Jesuitenkirche versenkt wurden. Thema war, die vier Fakultäten in ihren heiligen Patronen darzustellen, um diese Kirche als die Kirche der Augsburger Bistumsuniversität herauszustellen. Das Bild an der Südwestecke des Chores zeigt die Medizin in Gestalt der Heiligen Cosmas und Damian. Der Hintergrund ist zweigeteilt in einen Vorhang und eine Stellage; etwas mehr als die linke Hälfte nimmt ein Regal ein, in dem Mörser Gläser und Folianten stehen und das eine Apotheke darstellen soll. Ganz links am Rand erscheint ein Skelett. Unterhalb davon schütten zwei Putti Kräuter in ein Faß. In der Mitte des Bildes, noch vor dem Regal, steht als zentrale Figur einer der beiden Heiligen, prächtig gekleidet, und trägt einen Korb mit Kräutern in der Hand. Vor dem Vorhang an der rechten Seite sitzt der andere Heilige. In der linken Südostecke erscheint das Bild der Theologie. In der linken Bildhälfte vor einem Vorhang sitzt der hl. Thomas von Aquin in der Dominikanerkutte. Rechts neben ihm schwebt auf einer kleinen Wolke die Allegorie der Eingebung, eine geflügelte Frau, auf ihn zu. Vor ihm steht ein Tisch, auf dem Bücher und ein großes Kruzifix aufgestellt sind. Hinter dem Tisch öffnet sich der Blick zu einer Bücherwand. Rechts vor dem Tisch sitzen wiederum zwei Putti auf Büchern. Gegenüber der Nordostecke erscheint dann die juristische Fakultät. Die rechte Bildhälfte schließt ein großer Vorhang ab, vor dem der hl. Ivo von Tréguier im schwarzen Ordenskleid der Jesuiten steht. Rechts am Bildrand drängen sich Bittsteller und Rechtssuchende an den Heiligen, der auf den Tisch weist, auf dem Gesetzbücher, Urkunden, Schriftstücke und ein Doktorhut liegen. Die beiden Assistenzputti tragen Schwert und Waage. Hinter dem Tisch tut sich wieder ein Zimmer auf, in dem eine antike Büste und ein Bücherschrank stehen. Auch beim Bild „Philosophie“ ist die Figurengruppe auf der linken Seite gelegen vor dem schweren, den Hintergrund abschließenden Vorhang. Davor sitzt raumgreifend die hl. Katherina von Alexandrien auf einen Globus gestützt und einen Zirkel in der Hand. Von der linken, oberen Ecke schwebt mit einer schlangenumwundenen Fackel in der Hand und einer goldenen Sonne um den Hals eine geflügelte Frau heran, die Allegorie der göttlichen Weisheit. Links neben dem Globus sitzen zwei Assistenzputti und spielen mit Plänen von Fortifikationen. Vor dem Globus liegen weiter Bücher, Zirkel, Winkel und Berechnungstafeln. In dem Zimmer auf der rechten Seite stehen eine Uhr, ein Fernrohr, ein Thermometer und ein Himmelsglobus. Durch dieses Instrumentarium wurde dem Bild eine Doppelfunktion zugewiesen. Über der Identifikation mit der

Philosophie durch die hl. Katherina und die Allegorie der Weisheit hinaus umschreiben die Instrumente den Bereich der Naturwissenschaft, der an der Dillinger Universität ebenfalls gepflegt wurde und der in die klassische Fakultäteneinteilung nur schwer integrierbar war.

Alle Bilder sind einheitlich nach dem gleichen Prinzip konstruiert. Die Bildfläche ist zweigeteilt. Auf der einen Seite steht vor einem Vorhang als Zeichen von Macht die zentrale Figur der jeweiligen Fakultätsheligen. Auf der anderen Bildseite öffnet sich der Blick in einen Raum, der mit signifikanten Gegenständen die Fakultät weiter umschreibt. Im Vordergrund spielen zwei Assistenzputti als Repoussoirfiguren mit diesen Geräten. Ein Doktorhut in den Fakultätsfarben bringt die letzte Verdeutlichung.

Diesem Prinzip ist auch die Farbigkeit untergeordnet. Die Wände des Zimmers erscheinen in neutralen grau-ockeren Tönen, denen sich die Putti im Vordergrund anpassen, wobei aber in den Lententüchern kleinteilige, kräftige Farbtupfer auftauchen. Demgegenüber erscheint die andere Bildhälfte in wesentlich kräftigeren Farben. Im Medizinbild changiert die Regalwand in einem graubraunen Ton mit hellen und dunklen Flecken, der Vorhang ist grau-blau getönt. Der stehende Heilige hat einen leuchtend roten Mantel. Auf dem Kopf trägt er eine weiße blaue Kappe, dazu ein bräunliches Untergewand und graugüne Hosen. Der sitzende Heilige hebt sich in seinem ockergelben Gewand, seinem mittelblauen Mantel und dem ebenfalls gelb-blauen Kopfputz prächtig gegen den verhaltenen Hintergrund des Vorhanges ab. Das Theologiebild erscheint noch aufgehellter. Links sitzt der Heilige in schwarzer und hellgrauer Kutte vor einem hellen, grau-grünen Vorhang. Die Allegorie der Eingebung ordnet sich diesem unter. Das Tischtuch und die Bücherwand im Hintergrund sind grau-grün, von dieser hebt sich das schwarze Kreuz ab. Das kräftige, rote Sitzpolster und das rote Band zwischen dem Engel und dem braunen Tisch sind die einzig deutlichen Akzente. Vor dem braunen und roten Vorhang auf dem Bild „juristische Fakultät“ hebt sich der hl. Ivo in seiner schwarzen Kutte kräftig ab. In dem Philosophiebild überwiegen grau-grüne und hell-ockere Töne. Einen weiteren, bedeutsamen Schritt hat Anwander in der weichen Modellierung getan, wobei er seinen Stand erreicht hat, der für die Phase bis 1765 weitgehend bestimmend blieb. Die Rosahöhungen an hervorgehobenen Stellen hat er endgültig in seinem Werk verankert. Wesentlicher ist der Versuch, eine kräftige Körperhaftigkeit wieder einzuführen, aber im Gegensatz zu den Arbeiten von 1750-1755 ohne direkte expressive Gebärdensprache. Die Gestik der Figuren läßt sich als pathetisch umschreiben. Zu der weichen Plastizität kommt eine ausgeprägte Lichtführung mit starken Licht- und Schattenkontrasten. Damit in engem Zusammenhang steht das Bestreben durch eine pastose Malweise die zeichnerische Körperlichkeit der Figuren und Dinge zu überwinden und das Bild wesentlich stärker als bisher von der Farbe und ihren Wirkungen auszugestalten. Insgesamt bilden die vier Tafeln einen markanten Punkt in Anwanders Werk, sind doch alle Grundelemente, die den Stilwechsel kennzeichnen, voll ausgebildet. Auch ästhetisch erreichen sie, insbesondere aber das Medizinbild mit seinem prächtigen Kolorit, eine hervorragende Wirkung, die noch unterstrichen wird durch die Übereinstimmung mit der umgebenden Aura.

Ebenfalls in das Jahr 1762 fällt der zentrale Auftrag, den Anwander über die Jesuiten in *Dillingen* erhalten hat, die Gestaltung der Decke in der *Aula der marianischen Kongregation*. Dieser Saal, der sich im Kollegsgebäude befindet, war der Festsaal für die Universität und das Jesuitenkolleg. Der Stuck ist Johann Michael Hoiß aus Apfeldorf zugeschrieben worden¹⁴⁷. Anwander ist mit diesem Meister seit Schwennenbach eine sehr enge Werksgemeinschaft eingegangen. Anwander stand vor der Schwierigkeit, in räumlichen Verhältnissen arbeiten zu müssen, die für die Bedingungen eines Deckengemäldes äußerst ungünstig sind. Die ungefähren Maße des Saales sind: Länge 28 m, Breite 10 m, Höhe 4 m. Es ist unmöglich, in einem Raum von so großer Länge bei so geringer Höhe ein Fresko zu malen, das von einem Standpunkt aus voll überblickt werden kann. Anwander löste dieses Problem mit einem einfachen Trick. Durch einen gesonderten Bildrahmen kürzte er von beiden Seiten her das Gesamtbildfeld und schuf damit ein eigenständiges Hauptfeld, das nunmehr nur noch ca. 15 m

lang ist und dadurch zu der Breite von ca. 10 m in einem wesentlich ausgeglichenerem Verhältnis steht. Dieses Hauptfeld, das sich in der Anordnung der Figurengruppen des Diagonalschemas bedient, hat seinen Blickpunkt direkt im Schnittpunkt der Diagonalachsen. Seine Sonderstellung betont noch der Umstand, daß die eigentliche Randstuckierung nun seinen Rahmen bildet. Der die Längswände begleitende, breite, goldene Stuckrand ist beidseitig in der Mitte der gesamten Länge und jeweils in der Mitte der verbliebenen Reststücke durch Rocaillen gegliedert. Von diesen Punkten geht er in einem oval nach außen geschwungenen Bogen mitten durch das gesamte gemalte Feld und trifft auf der anderen Seite wieder auf die Rocaillen, wobei das mittlere Drittel gegensinnig zurückschwingt. Das weitere gemalte Gesamtfeld wird von diesem Einschnitt ab von einer wesentlich schmaleren Rahmenstuckierung begleitet, die sich in den Ecken von der Wand löst und sich frei in den Raum schiebt. An diesem Punkt nämlich verlängert sich das Bildfeld bis in die Hohlkehle herunter in einem etwa zwei Meter breiten und ein Meter tiefen Streifen. Diese vom Hauptfresko ausgesparten Bildfelder haben neben dem eigenen Rahmen auch einen eigenen Blickpunkt, der von dem Blickpunkt des Hauptfeldes vollkommen unabhängig ist. Von diesem erscheinen nur die innerhalb des Hauptfeldes gelegenen Szenen als im perspektivischen Sinne stehend. Die Darstellungen der beiden Nebenfelder dagegen kippen um. Sie haben einen eigenen Blickpunkt, der unter der Mitte des sich durch das Bildfeld ziehenden Hauptrahmens liegt. Nur von diesem Blickpunkt aus können die Nebenfelder richtig gesehen werden. Das Hauptgewicht der Darstellungen weicht in die Ecken der Felder aus, während der Raum zwischen diesen durch Architekturmalerei gefüllt ist. Die Perspektive der Eckflächen ist ganz auf den Blick in diesen Ecken zugeschnitten. Ihre Eigenständigkeit wird noch dadurch betont, daß sie genau in der Blickrichtung aus dem Rahmen in die Hohlkehle hineinstreben, wobei der Blick „abgesaugt“ wird und sich die Bewegung weg vom Hauptfeld steigert. Dadurch verstärkt sich die Trennung Hauptfeld–„vier“ Nebenfelder noch. Im Grunde sind die Nebenfelder nichts anderes als angebundene Eckkartuschen. Die Verbindung zwischen den vier Eckfeldern und dem Hauptfeld wird durch die Architekturmalerei hergestellt, die bezeichnenderweise nur vom Blickpunkt des Hauptfeldes aus gesehen als stehend erscheint. Dieses Stehen wird noch dadurch betont, daß die Säulen in der Quadratur der Nebenfelder ebenfalls dem Blickpunkt des Hauptfeldes untergeordnet sind. Sie bilden eine Stützfunktion aus den Nebenfeldern zum Hauptfeld. Von dem Blickpunkt der Nebenfelder aus betrachtet, schwingen sich die Säulen der Architektur verjüngend nach oben. Durch diese Gliederung des Gesamtfeldes hat Anwander einen vielfältigen Raum für das äußerst komplizierte Programm geschaffen.

In den „*Litterae Annuae Provinciae Germaniae Superiosis Societatis Jesu*“ von 1763 ist eine Beschreibung des Freskos erhalten (Text im Werkkatalog). Der Saal der „*Congregatio Mariana Major Academica*“ am Jesuitenkolleg und der Universität Dillingen erhält sein Konzept aus zwei Polen: der marianischen Kongregation und der Universität. Maria als Thron der Weisheit ist das Hauptthema der Darstellung. Das diesem Motto untergeordnete Programm weist in der Wertigkeit verschiedene Felder und Punkte auf. Das Hauptfeld ist auch für die ikonographische Ausgestaltung wesentlich. Dabei ist der zentrale Punkt direkt über dem Blickpunkt des Betrachters im Schnittpunkt der Diagonalen. Dort liegt die Taube des Heiligen Geistes, umgeben von einem Kranz von Putti. Dieser Kranz ist offen und gruppiert sich nur von der westlichen Schmalseite her auf Seite der Maria als „*Sedes Sapientiae*“, um den Heiligen Geist. Die Mehrbedeutung dieses Feldes gegenüber den anderen wird noch durch den Altar und die Bestuhlung hervorgehoben, denn nur an den Längsseiten der Westseite befinden sich einem Chorgestühl ähnliche Bänke, während die Ostseite des Raumes einer ganz normalen Kirchenbestuhlung vorbehalten ist. Dadurch wird der Blick hauptsächlich nach Westen gerichtet. Den architektonischen Hintergrund dieser Seite stellt eine Abbildung des siebensäuligen Tempels der Weisheit, einem baldachinähnlichen, offenen Rundtempel auf sieben Säulen dar. In der Mitte der Kuppel ist eine Öffnung, durch die eine Wolke hinauszieht zu der Taube des Heiligen Geistes hin, um so die Verbindung zwischen Taube und Tempel der Weisheit herzustellen. In der Mitte des Rundtempels steht auf dreifach abgetrepptem Podest die „*Sedes Sapientiae*“ oder der Thron Salomonis. In diesem Thron sitzt Maria als Verkörperung der *Sedes Sapientiae*. Die traditionelle Schilderung geht auf das 1. Buch der

Könige, 10, 18-20 zurück. Diese Darstellungsart ist in Dillingen reduziert und umgedeutet. Nur drei statt sechs Stufen führen zum Thron und dieser wird nur von sechs statt zwölf Löwen umstanden, die die Wappen des Bischofs von Augsburg und seines designierten Nachfolgers tragen, ferner die Wappen der Herrschaften von Waldburg, Öttingen und Hohenzollern-Sigmaringen, die die wichtigen, schwäbischen Herrschaften um Dillingen waren und zudem ihre Söhne in der Dillinger Universität studieren ließen¹⁴⁸. Die zwölf Löwen als die zwölf Stämme Israels werden zu Trägern der weltlichen und kirchlichen Macht, die das Gefüge der Dillinger Universität bestimmt haben. Die Stützen des alttestamentarischen Königs Salomon werden zu Stützen der neutestamentarischen Kirche, die durch Maria als Sedes Sapientiae mitgemeint ist und zwar bezogen auf die örtliche und geschichtliche Situation. Vor den Säulen des siebensäuligen Tempels sind als Statuen in Tonmalerei die Fakultätspatrone dargestellt: Thomas (Theologie), Ivo (Jura), Xaverius (Philosophie und Naturwissenschaft) und Pantaleon (Medizin). In der Beschreibung der jesuitischen Jahresberichte werden sie mit den Kräften des Salomon verglichen. Ein Engel trägt aus dem Hintergrund auf einem Samtkissen ein Szepter, eine Königskrone, Gold, Perlenschnüre und ein Amulett heran. Zu der Bedeutung Marias als Thron der Weisheit kommt die Bedeutung als Himmelskönigin. Von jeder Seite treten zu dieser Balustrade die Bischöfe von Augsburg vor den marianischen Thron der Weisheit, als „Clientes Sedis Sapientiae“. Von links tritt der regierende Bischof von Augsburg, Joseph I., Landgraf von Hessen-Darmstadt, mit einer Opferkerze in der Hand vor die Gottesmutter. Neben der Mitra, die er auf dem Kopf trägt, deutet noch eine Grafenkrone seine weltliche Würde an. Den Bischof, der Mitglied der Kongregation war, begleiten Pagen, Domherren und Dienerschaft und ein Soldat. Von der anderen Seite naht der designierte Bischof von Augsburg, Clemens Wenceslaus, Prinz von Sachsen-Polen, mit seinem Bruder Albert und Gefolge in orientalischer Pracht. Eine Zackenkrone (König) und eine Bügelkrone weisen auf seinen hohen adeligen Rang, Mitra und Bischofsstab auf sein künftiges geistliches Amt hin.

Die gegenüberliegende Schmalseite, die Ostseite, zeigt als Pendant zu der Sedes Sapientiae, die Huldigung der Universität und Stadt Dillingen vor der Maria Immaculata. Den zusammenfassenden Hintergrund bildet hier ein weiter, festlich barocker Portikus. „Ex eodem puncto visionis a tergo assurgit Poriticus septem virtutibus cardinalibus ceu totidem Caryatidis sussultus. In medio ara et statua quasi argentica conceptio sine late virginis imposita, cui alma et Episcopalis Dilingana Academia supplex, in suo Rectore magnifico, Cancellario et Professoribus, advolvitur, ad defendendam Sedem Sapientiae selemni sese Juramente adstringens.“ Mit diesen Worten umschreibt der Chronist in den Jahresberichten die Figuren. Den an den Seiten des Portikus vor den Säulen und Pilastern postierten, in Tonmalerei wiedergegebenen Statuen, schreibt der Chronist die Funktion der sieben Kardinaltugenden zu. Dagegen deutet Schöttl, der diese Beschreibung auch gekannt hat, die Statuen als die sieben Gaben des Heiligen Geistes¹⁴⁹. Diese Deutung, der sich auch Hermann Bauer¹⁵⁰ anschließt, ist richtig, zumal sich die Allegorien von einer Stichfolge Johann Georg Bergmüllers über die sieben Gaben des Heiligen Geistes herleiten¹⁵¹. Oben am Bogen des Portikus, zwischen den Säulen thront die Allegorie der Weisheit, deren zentrale Bedeutung aus der Tatsache hervorgeht, daß die Weisheit größer ist als die Statue der Maria Immaculata. Vor den Säulen sind beidseitig je drei Allegorien dargestellt. Von links nach rechts folgen die Gabe der Wissenschaft, die Andacht, die Gottesfurcht, die Stärke, der Rat und die Gabe des Verstandes. Das ikonographische Konzept an dieser Stelle war wahrscheinlich bis zuletzt umstritten. Dies beweist nicht nur die falsche Angabe des Chronisten, sondern auch eine Entwurfszeichnung Anwanders, die sich im Privatbesitz erhalten hat¹⁵². Rechts am Portikus ist der Kampf des hl. Michael gegen die Ketzer dargestellt, links führt ein Jesuitenpater Allegorien heran, eine Frau mit Stadtkrone, Szepter und Lichterkrone, wohl die Stadtgöttin, eine nicht identifizierte Frau und einen jungen Mann. Vielleicht hat Anwander durch Vorlage der Bergmüllerschen Radierung selbst an der Gestaltung des Konzepts mitgewirkt. Unterhalb des Altares mit der Statue der Immaculata kniet ein Engel und trägt eine große Prozessionsstange. Neben ihm sitzt ein Putto und hält ein offenes Buch in seinem Arm. Von links und rechts nähern sich betend und verehrend die führenden Kräfte von Stadt und Universität Dillingen; von links als erster der

Rektor in Jesuitengewand mit roter Mozetta und hellblauem Birett, dann der Gubernator der Universität, ein festlich gekleideter Laie, dahinter wiederum zwei Professoren; von rechts kommt zuerst der Kanzler mit hellblauer Mozetta über der schwarzen Kutte, hinter ihm in einem Laiengewand der Bürgermeister und der Stadtmann von Dillingen. Auf der südlichen Längsseite wird die Stadt Dillingen in ihrer realen Existenz umrissen. Den Hintergrund bilden die für Dillingen signifikanten Bauten: das Schloß mit dem Portal von Bagnato⁵³, das Rathaus mit der alten Fassade und zwei bedeutende Bürgerhäuser von Alberthaler. Jeweils in der Mitte zwischen dem Punkt, wo das Hauptfeld endet und der Mitte der Längsseite stehen die beiden Patrone der Stadtpfarrkirche in großen tongemalten Statuen. Beide bilden ein gliedrendes Element. Auf der Westseite steht auf einem hohen Sockel der hl. Paulus. Von dieser Statue aus zur Mitte hin, sanft nach unten sich schwingend, lagert Poseidon mit Amphidrite und zwei Tritonen. Neben Poseidon ist eine Wasserfläche gemalt mit Schilf und Reuse. Poseidon und Amphidrite bedeuten die Donau und die Glött, und allgemein den Segen und Reichtum, den Dillingen aus seinem Wasserreichtum ziehen kann durch die Schifffahrt, symbolisiert in dem großen Paddel des Poseidon und vor allem durch den Fischfang. Die Statue der östlichen Hälfte zeigt den hl. Petrus, den zweiten Patron der Stadt. Vor ihm liegt die Demeter auf einem Ährenbündel, neben ihr hält ein Putto ein riesiges Füllhorn, aus dem Garten- und Feldfrüchte purzeln. Hierin wird die zweite Quelle des Dillinger Reichtums geschildert. Die weite Hochfläche zwischen der Donau und den Ausläufen der schwäbischen Alb ist ein fruchtbares Agrarland. Die Städte waren reine Ackerbürgerstädte. Die reale, historische Existenz Dillingens war neben der bürgerlichen Stadt auch gleichberechtigt von der vom Landesherren, dem Augsburger Bischof, getragenen Universitätsstadt bestimmt. Folgerichtig ist nach dem gleichen System komponiert, das Thema der anderen Längsseite, die Universitätsstadt. Die Hintergrundsarchitektur setzt sich aus für die Universitätsstadt signifikanten Bauwerken zusammen: der Jesuitenkirche, dem Kollegium und dem Konvikt St. Hieronymus, einer geschlossenen Baugruppe, die die frühbarocke Baukunst in Dillingen noch heute eindrucksvoll dokumentiert. Die gliedernde Statue im Westen stellt den hl. Ignatius von Loyola dar. In der sich anschließenden Gruppe der antiken Götter sitzt Apollo mit der Leier. Neben ihm liegt eine Sammlung musikalischer Geräte; dazu gesellen sich zwei musizierende Putti. In dieser Gruppe wird die musikalische Pflege und der musische Unterricht am Jesuitenkolleg in Dillingen ausgedrückt. Die östliche Heiligenstatue zeigt den Patron des Konviktes, den hl. Hieronymus. Unterhalb liegt die Göttin Athena und stützt sich auf Gegenstände, die die Malerei symbolisieren; um sie, die Göttin der Wissenschaft, scharen sich die Attribute der Malkunst und der geometrischen Kunst. Zusammen mit der Apollgruppe gesehen, weisen sie auf die Musen und die Wissenschaft hin, die in der Schule und der Universität gelehrt wurde. Überragt werden sie von christlichen Patronen, die damit einen Primat des Glaubens über die Wissenschaft ausdrücken. Deutlich wird dies auch darin, daß den Fakultätsbildern zwar ein großer Bereich zugewiesen wurde, daß sie aber trotzdem qualitativ nicht viel mehr sind als Eckkartuschen. Die wesentliche Aussage dieses Hauptfreskofeldes bleibt die Gleichstellung der Kräfte Dillingen-Weisheit-Maria-Kirche. Deutlich wird die kompositorische Verwandtschaft mit dem Schwennenbacher Konzept: hier, wie in Schwennenbach, ist die Längsachse der marianischen Thematik und die Querachse der lokalen Herrschaft gewidmet. In Dillingen aber ist die marianischen Längsachse noch um die entsprechenden politischen Kräfte erweitert, was in Schwennenbach erst rudimentär vorhanden ist. Dies untermauert die Vermutung, daß das Konzept der Schwennenbacher Kirche von den Dillinger Jesuiten entworfen worden ist, denn Dillingen baut deutlich auf Schwennenbach auf und erweitert die dort gefaßten Ansätze.

Das Nebenfeld in der Südwestecke zeigt die Allegorie der Theologie. Eine prächtig gekleidete Frau, mit Krone und Perlenschnüren und einer kleinen Sonne um den Hals als Hinweis auf die göttliche Weisheit, sitzt auf dem Firmament mit dem Zodiak. Die Hand, mit der sie sich auf den Sternenhimmel stützt, hält ein Buch mit der Inschrift: „Tu cunctas Haereses sola interemisti“⁵⁴. Dazu hält sie zwei Schlüssel. Den Hintergrund bildet eine von Säulen, Bogen und Muschelwerk eingeschlossene Studierstube. Ihr zu Füßen sitzt ein Putto und



Dillingen, Aula, Detail Naturwissenschaft, 1762



Dillingen, Aula, Detail Medizin, 1762

schleudert Blitzstrahlen auf zwei niedergestürzte Häretiker. Die nordwestliche Ecke ist, wie die übrigen, nach dem gleichen Schema gemalt. Den Hintergrund bildet eine, in verspielte Säulen und Bogenarchitektur eingeschriebene Studierstube. Davor liegt die Allegorie der juristischen Fakultät, die um den Hals das Gottesauge in einem Dreieck, an dem Siegel angebracht sind, hängen hat, ein Hinweis auf die Divina Providentia. Hinter ihrem Haupt leuchtet, ähnlich einem Nimbus, die Sonne, was sich auf die Weisheit bezieht. Sie stützt sich auf einen Tisch, auf dem ein juristischer Codex und eine Urkunde liegen. In der rechten Hand hält sie einen Kelch mit Hostie. Dies soll die Abhängigkeit des Rechtes von dem katholischen Glauben ausdrücken. Ihr zu Füßen sitzt der habsburgische Doppeladler, der in der einen Kralle als Zeichen der weltlichen Herrschaft die römische Kaiserkrone und den Reichsapfel und in der anderen Kralle die Tiara als Zeichen der geistlichen Gewalt trägt. Weiter unten liegen ein Liktorenbündel und Schlüssel, die Attribute der Staatsgewalt. Ein geflügelter Genius legt eine Brandfackel, die Streit und Zwietracht, Krieg und Verderben bringt, an die Erde. Unter der Weltkugel liegen zerfledderte Rechtsbücher und falsche Urkunden, falsche Waagen und ein Sack voll Bestechungsgeld, dazu noch eine Teufelsfratze, die sich eine Maske vors Gesicht hält. Neben der Weltkugel rauft sich ein Mann das Haar, über ihn wälzt sich ein Wildschwein, das ein offenes Buch auffressen will. Die Inschrift in dem Buch heißt: „Ius Canon. Sus Isleb“. Der Sinn dieser Inschrift bedeutet, daß das Canonische Recht der katholischen Kirche von einer Sau aus Eisleben angegriffen und in den Dreck gezogen wurde. Damit ist Luther gemeint und das Canonische Recht kann durchaus als Pars pro toto für die katholische Kirche im Gesamten gesehen werden. Diese Gleichsetzung Luthers stammt aus den rhetorischen Vorträgen des Dillinger Kirchenlehrers und Universitätskanzlers Franz Schmalzgruber SJ, der in dieser scharfen Form gegen Lutheraner und Jansenisten zu Felde gezogen ist¹⁵⁵. In der Nordostecke hat die Naturwissenschaft ihren Platz. Die Studierstube des Hintergrundes ist ein Arbeits- und Experimentierraum mit einer Fülle von Geräten, Rechnungen und Plänen. Die allegorische Figur der Naturwissenschaft hat als Kennzeichnung den Flügelhelm der Inventio auf dem Kopf. Mit der einen Hand, in der sie ein Fernrohr, einen Zirkel und einen Winkel hält, stützt sie sich auf einen Tisch, auf dem ein Luftpumpenrezipient, ein Gerät zur Vakuummessung, steht¹⁵⁶. Unten wendet sich die Fleischeslust, eine Frau mit spitzer Nase und Schildkröte, besiegt ab, während die Faulheit, ein halbnackter Mann mit Eselsohren und einem Bogen, dessen Sehne lasch herunterhängt, kopfüber nach unten ins Bodenlose stürzt. Die letzte Ecke ist der Medizin gewidmet. Die Studierstube ist eine Apotheke mit Regalen voll beschrifteter Flaschen, Reagenzgläsern und Brennern. Die Medizin selbst hat einen turbanartigen Kopfputz, an dem vorn anstelle eines Diadems ein Heilkraut steckt. In der Hand hält sie einen Äskulapstab, der von Schlangen umwunden ist. Der Stab selbst hat Knoten und Äste, was nach dem Programm von Daniel Gran für die Stiftskirche Admont, die Schwierigkeiten im Kampf der Medizin gegen den Tod andeuten soll. Sie lehnt sich auf ein Einhorn, das Symbol der Stärke und Vitalität. In der Ecke wenden sich Krankheit und Tod ab.

Wie schon erwähnt, war eine Radierfolge von Bergmüller Vorbild für die sieben Gaben des Heiligen Geistes am Immaculataaltar. Mit Ausnahme der Allegorie der Weisheit hat Anwander die Vorlage ohne wesentliche Veränderung übernommen¹⁵⁷. Bei der Gestaltung der Demeter orientierte er sich an einem Klauberstich¹⁵⁸. Die Allegorie der Theologie hat ihr wörtliches Vorbild in der Bergmüller Radierung, die er auch für die Katherina in Münsterstadt verwendet hat.

In der Figurenkomposition griff Anwander auf schon entwickelte Lösungen zurück. Die Schmalseitenkompositionen mit den gleichmäßigen symmetrisch heranschreitenden Gruppen und der Aufgipfelung in der Mittel entwickelte er aus dem Langhaufresko der Augustinerkirche in Gmünd. Die Fakultätsbilder stammen aus dem Vorbild der Chorbilder in der Jesuitenkirche in Dillingen. Dabei hat er jeweils eigene Ausformungen gefunden. Die kompositorische Leistung Anwanders zeigt sich in der Bewältigung der ungünstigen Raumverhältnisse.

In der Glorie herrscht um die Taube des Heiligen Geistes ein kräftiges Rosarot, das sich in der Wolkenzone aufhellt und mit lichten Ockertönen vermischt. Dazwischen liegen Streifen mit zartem, hellem Himmelblau. Direkt um die Taube ist außerdem als Nimbus ein Kreis heller, grauer Strahlen gelegt. Die Architektur des sieben Säuligen Tempels ist rosa mit violetter Einschlag. Die Gebälkvorsprünge am Gesims, die Säulenkapitelle, die Gewölbefelder sind von lichtem Gelb, der Thron selbst in dunklem, kräftigem Gelb gehalten. Maria ist in den traditionellen Farben rosa und mittelblau dargestellt. Die Wappen vermitteln in ihrer Buntheit zusammen mit den hellgelben Leunculi, einen kräftigen Farbakzent. In der irdischen Zone der beiden Bischöfe spielt Anwander sein ganzes koloristisches Talent aus. Die kräftigen aber aufgehellten Töne fügen sich nahtlos und ohne Bruch in die Haupttöne der Architektur ein. Die erste Begleitperson des Bischofs, von der Mitte aus gesehen, ist mittelviolett. Der Bischof selbst hat einen riesigen rosaroten Mantel und einen weißgrauen Hermelinkoller mit kräftiger mittelblauer Fütterung um. Die anderen Figuren nehmen in Variationen das Violett der ersten Begleitperson wieder auf. Die graue, im Hintergrund stehende Assistenzfigur bringt eine beruhigte Stelle, die sich in dem Soldaten wieder steigert. Sein Mantel nimmt in etwa das Blau aus Marias Mantel wieder auf. Im Kontrast dazu stehen das weinrote Wams und die ockergelben Hosen. Umrahmt werden diese Töne durch die dunkelviolette Balustrade und die zarten Grüntöne der Landschaft und Säulen. In der Gruppe des designierten Bischofs wiederholt der Bruder des Polenprinzen das Blau vom Mantel Marias. Dazu kontrastieren Weinrot, Gelb und Grün. Das Blau in der Soldatengruppe der Südseite wiegt auf dieser Seite das blaue Tuch mit den gelben Zotteln auf. Die Architektur beider Längsseiten ist gleich aus graugrünen und rosa Tönen gestaltet. Dazu kommt als unterer Abschluß beidseitig die dunkelviolette Balustrade und die ockergrünen Heiligenstatuen. Die Farbigkeit ist im Vergleich zu den Schmalseiten zurückgenommen und auf großflächige Zusammenklänge weniger Farben mit vielfarbigen Punkten bei den antiken Göttern angelegt. Diese bauen sich auf einem dunkelvioletten und grünlich-ockeren Untergrund auf. In der Poseidongruppe ragen die kräftig blaue Farbe des Mantels des Poseidon mit den starken Gelbhöhungen und braune, rosa, gelbe graue und blaue Töne heraus. Die Farbe der Demetergruppe lebt aus dem Kontrast von hellgrauem Gewand und ockerem Mantel. Die klerikale Stadt auf der Nordseite ist in ihrem Ton mehr grau gehalten. Apollo trägt einen weinroten Mantel mit gelber Unterseite und ein graues Tuch. Der zentrale Akzent ist der Weinrot-Gelb-Kontrast in der Figur des Apollo. Bei der Athene fällt ein fein durchgestalteter Farbzusammenklang, zwischen Weinrot, Violett, Gelb und Grün auf, also eine im Vergleich zur Apollgruppe erweiterte Kombination. Der Portikus der Immakulataseite ist farblich gleich gestaltet wie der sieben Säulige Tempel, nur daß die Rosatöne mit einem hellen Violett gebrochen sind. Die Marienstatue und die Gaben des Heiligen Geistes sind grauer Tonmalerei wiedergegeben. Das Antependium ist von reinstem Rosarot. Die Figurengruppe ist wesentlich reduziert in der farblichen Ausbildung. Die nördliche Gruppe baut auf einem Schwarz-Rot-Akzent auf; die südliche Gruppe mit dem weltlichen Bürgermeister und Stadtmann erweitert den Akzent auf Schwarz, Rot und Blau. Die Farbe der Nebenfelder ist sehr stark geprägt von den Architekturteilen, die die Zwischenräume zwischen den Ecken füllen. Die vordere Quadratur an den Ecken ist dunkelchromoxyd, die Kapitelle gelb und die Säulenschäfte rot-violett. Auch die Architektur des Mittelgrundes ist rot-violett, während sich der Hintergrund dann zu Ocker und Lindgrün aufhellt. Von diesem Rahmen heben sich die figuralen Teile in einer prächtigen Farbigkeit ab. Die Theologie liegt in einem goldgelben Gewand mit einem zartrosa Mantel auf einer roten Wolke und stützt sich auf eine hellchromoxyde Weltkugel. Graugrün, Dunkelbraun, Hellbraun und Dunkelblau bestimmen die Gruppe der Häretiker. Die juristische Allegorie schwebt auf roter Wolke in gelbem Gewand. Im Gegensatz zu den bisher besprochenen Allegorien ist die Naturwissenschaft in Blau gekleidet. Die Medizin hat einen violetten, ins weinrot spielenden, Mantel an. Das Gewand ist ocker mit goldgelben Streifen und hellvioletten Schatten. Bis zu diesem Zeitpunkt hat Anwander in seinem engeren Lebensbereich außer Schwennembach keinen so ehrenvollen Auftrag erlangt. Anwander hat sich hiermit im Dillinger-Lauinger Bereich endgültig durchgesetzt. Der Jesuitenchronist nennt ihn nun „noster Apelles“ und rühmt die lebendige Vielfalt und minutiöse Subtilität seiner Farbe und seiner Zeichnung.

Neben den Freskoaufträgen bekam Anwander auch wichtige Arbeiten in Öl übertragen, wobei er wie in Schwennenbach vom Landesherrn selbst beschäftigt wurde. Die Hofkammer in Neuburg ließ ihn den Hochaltar von *Beratshausen* und zwei Blätter für die *Hofkirche* in *Neuburg* malen. Von der Qualität her gesehen erscheinen zwei Werke noch wichtiger. Wahrscheinlich für das Refektorium des *Dominikanerklosters Obermedlingen* wurden von Anwander 1763 drei Tafeln gemalt. Sie sind heute in der Pfarrkirche von *Reisensburg* bei Günzburg in die Decke eingelassen. Auftraggeber war der Provinzialprior und Wohltäter des Obermedlinger Konvents P. Nebridius Zyra.

Die Thematik der drei Bilder ist untereinander verwandt. Alle drei beziehen sich auf neustamentliche Gastmahlsszenen. Deshalb ist Schöttls Vermutung, sie seien für das Refektorium bestimmt gewesen, durchaus einleuchtend. Die erste Tafel beruft sich auf das von Lukas (C 14, V 16-24) überlieferte Gleichnis vom großen Gastmahl. Die zweite Tafel behandelt das Gleichnis vom verlorenen Sohn (Lukas C 15, V 11-32) und die letzte Tafel, als Zusammenfassung das letzte Abendmahl. Das Format der beiden Bilder im Langhaus nähert sich dem Längsoval, das aber so eingeschnitten ist, daß an allen vier Seiten Kreissegmente entstehen. Die Segmente rechts und links sind sehr flach, die oben und unten voll ausgeprägt. Dadurch wird die Bildfläche in sich gedrittelt. In der Mitte entsteht ein breiterer Bildraum an den sich oben und unten je ein kleineres Bildfeld anhängt. Das Abendmahl im Chorraum ist ein Querrechteck mit seitlichen Ausbuchtungen. Aus der perspektivischen Gestaltung, die auf einen Bildpunkt von unten aufbaut, geht hervor, daß die Tafeln auch am originalen Bestimmungsort in eine Decke eingelassen waren.

Anwander griff auf seine Entwurfszeichnungen von 1759 (Günzburg, Heimatmuseum) zurück. Die Gruppe „Gastgeber und Bettler“ und „Vater und verlorener Sohn“ sind auf diesen Blättern vorformuliert. Für den schleppentragenden Pagen in dem Gastmahlbild übernahm er fast wörtlich die Rückenfigur des Dieners mit der Truhe im Langhausfresko in Hasberg. Der daheimgebliebene Sohn gleicht, von kleinen Änderungen abgesehen, dem hl. Cosmas in dem Fakultätsbild „Medizin“ im Chor der Dillinger Jesuitenkirche. Das gesamte Bild, „Das große Gastmahl“, findet sich, nur den Erfordernissen einer breitformatigen Darstellung angepaßt, in dem Fresko gleichen Themas an der Emporenbrüstung von Großkötz, 1765, wieder.

Die Komposition baut auf dem Hasberger Schema auf: die dreigestufte Deckenbildkomposition mit dem Blickpunkt am unteren Rand. Die Rahmung, die der in Hasberg gleicht, unterstützt die Dreifachgliederung. Durch die mittlere Ausbuchtung bekommt die Zone der neustamentlichen Geschichten und Gleichnisse ein solches Gewicht, daß die gesamte Komposition sich thematisch einem Historienbild annähert. Dazu kommt noch, daß die Glorie entfällt und dafür freier Himmelsraum entsteht. Trotzdem die Architekturkulisse im Gastmahlsbild fast symmetrisch ist, sind die gedrehten Säulen auf der linken Seite mehr nach vorne geschoben und die rechten mehr zurückversetzt. Die Folge ist ein Zurückweichen dieser Seite, wobei die Bildachse gedreht wirkt. Dies gleicht sich dadurch aus, daß die Treppe im unteren Drittel die Bewegung von unten nach oben in diese Hälfte lenkt. Weiterhin beherrscht diese Seite die dominierende Figur des Gastgebers, der, unterstützt von der Tafel und dem Pagen, die Bewegung von unten aufnimmt. Die Figurengruppe um den Gastgeber ist wie die Architektur etwas nach hinten verlagert, während auf der anderen Seite die Gruppe der Ausgestoßenen mehr nach vorne gerückt ist. Dabei aber wirken sie als mehr der Treppenarchitektur zugehörig. Das Blatt „Der verlorene Sohn“ ist nach den gleichen Gesichtspunkten komponiert. Das Abendmahlsbild ist aufgrund des anderen Formates auch in der Komposition und dem Bildaufbau verschieden. Die oberen und unteren Bilddrittel werden verkürzt und an das Hauptfeld angebunden, das dafür an den Seiten weiter ausladet und Architekturkulissen mit Repoussoirfunktion schafft.

Auch farblich sind die Bilder nach einem einheitlichen Schema konzipiert. Die Hintergrundarchitektur beim Gastmahl ist aus einem mittleren Grau-grün gebildet, der Himmel aus ähn-

lichen Tönen, nur angereichert mit einem blauen und rosaroten Schimmer. In der Treppenarchitektur hat sich das Grau verdunkelt mit einer bräunlichen Tönung. Den Abschluß nach oben bildet ein grünrotes Tuch. Aus diesem Grundkolorit sind die Figuren in kräftigen, warmen Tönen entwickelt, wobei besonders die stark rosafarbene Hose des Pagen heraussticht. Ganz ähnlich ist das Bild „Verlorener Sohn“ aufgebaut. Himmel und Architektur sind aus den gleichen Tönen gebildet, die Figureszene verstärkt die Töne dieser Umgebung in warmes Grau, Grün und Braun. Die Figur des daheimgebliebenen Sohnes wird durch das kräftige Rot seiner Hose noch weiter herausgehoben. Abgeschwächt in Rosarot erscheint dieser Farbfleck auch in der anderen Gruppe. Das Abendmahlbild ist etwas aufgelockerter. Der Hintergrund setzt sich zusammen aus Gelb, Braun und Dunkelgrün. Die Apostel erscheinen speziell in der Dreiergruppe in der Mitte in braun, violett und rot. Demgegenüber steht Christus in rosa und mittelblauen Tönen mit weißen Höhlungen, das sich wiederholt in dem Blau des Apostels, der sich gerade von seinem Stuhl erhebt. In der farblichen Entwicklung reihen sich die Bilder von Reissburg etwa auf der Stufe von den Fakultätsbildern in Dillingen, aber die bunte Vielfalt der Farbe reduziert sich auf einen dem Bildcharakter wesentlichen Grundton. Dabei gleichen sich alle anderen Töne mehr oder weniger diesem Ton an und aus diesem einheitlichen Gefüge tritt ein kräftige Farbe hervor. Die Modellierung erhält in der Ölmalerei einen weichen Akzent, als es in der Freskomalerei möglich wäre. Dies wird unterstützt von einer sehr starken pointierten Lichtwirkung. Die malerisch angelegte Gestaltung beginnt, tendenziell die Festigkeit der Zeichnung aufzulösen. Im Vergleich zu den Fakultätsbildern erscheinen die Figuren gestreckter und schlanker. In der vollendeten Beherrschung von Komposition, Farbe und Zeichnung stellt die Serie einen Höhepunkt in der Ölmalerei Anwanders dar.

Eine weitere wegweisende Gemäldeserie aus dieser Zeit ist der Kreuzweg für die Pfarrkirche in *Tapfheim* von 1764. Anwander übernahm Komposition und Figurenanordnung vom Lauinger Kreuzweg, wobei er einige Stationen abwandelte. Anwander malte den Tapfheimer Kreuzweg noch in dunklen Farben, aber hellerer Gesamtstimmung. Die Figurenanordnung läßt mehr freien Himmel zu, wo auch blaue Himmelsteile durch die Wolkendecke schimmern. Die Figurengruppen füllen nicht mehr so ausschließlich den gesamten Bildraum, sie sind vierteiliger geworden. Die Körper werden langgedehnt und schmal, sie verlieren von ihrer Standfestigkeit. Dazu kommt noch die malerische Auffassung mit weicher Modellierung und hervorstechenden Lichteffekten, die die körperfixierte Zeichnung aufweichen. Dies alles geht einen wesentlichen Schritt über die Gemälde in Reissburg hinaus und weist auf eine sich ab 1766 häufiger durchsetzende Richtung hin, die Dinge und Körper in fast impressionistischer Weise auflöst und sie nur noch mit Umrisslinien zusammenhält.

Es bedeutet einen Verlust für das Gesamtwerk Anwanders, daß gerade in den Jahren 1763 und 1764, in denen Anwander seinen größten Triumph feierte, kein Freskowerk auf uns kam. Weder die Ausmalung der *Dominikanerkirche* von *Schwäbisch Gmünd*, noch der bescheidene Auftrag in *Reistingen* blieb erhalten. Von Schwäbisch Gmünd existiert ein Entwurf in der Graphischen Sammlung München, von Reistingen eine zeitgenössische Beschreibung (Werkkatalog). Die Dominikanerkirche hat Anwander anscheinend einen Ruf eingetragen, der ihn in die Reihe der ersten Freskantens Süddeutschlands stellt. Dies drückt sich aus in der Beurteilung, die das zu dieser Zeit noch ruinös erhaltene Fresko in Fabers Konversationslexikon aus dem Jahre 1850 erhalten hat¹⁵⁹: „....Das Wenige, das sich erhalten hat, zeigt noch eine merkwürdige Frische und Lebendigkeit der Farbe, Tiefe und Kraft der Schatten, Zartheit und Manigfaltigkeit der Fleischtöne. ... Das Hervor- und Zurücktreten der Gruppen und einzelnen Figuren, die optische Wirkung im allgemeinen war so glücklich, daß das Fresko wohl für eines der prächtigsten Werke gehalten werden darf, welches Deutschland im 18.



München, Graphische Sammlung, Entwurf für das Langhausfresko der Dominikanerkirche Schwäbisch Gmünd, 1764

Jahrhundert hervorzubringen vermochte.“ Die Berühmtheit und zugleich die frühe Zerstörung führten auch zu einer gewissen Legendenbildung. Die Abhandlung von Klaus über Gmünder Künstler aus dem Jahre 1896 gibt bereits an, es hätten sich 1200 Figuren auf dem Fresko befunden¹⁶⁰. Die Zeichnung in München ist aufgrund der Größe und Komposition eindeutig der Entwurf für das Langhausfresko und auf ihr sind nur knapp über 80 Figuren abgebildet. Diese Zeichnung überliefert uns Ikonographie und Komposition, so daß ein Eindruck von dem ursprünglichen Fresko entstehen kann.

Anstelle einer Glorie zieht sich über den Himmel ein Tierkreisbogen, auf dessen Scheitelpunkt ein Bildnis des hl. Dominikus abgebildet ist: in einen Kreis eingeschrieben erscheint in einem zehnstrahligen Stern die Büste des Heiligen. Um dieses Zentrum gruppieren sich an jeder Seite vier Szenen nach der Diagonalkomposition. Eine Schmalseite ist dabei durch eine hinterlegte Architekturkulissee und durch den Raum, den sie einnimmt, besonders hervorgehoben und kann als die blickbegünstigte Ostseite angesehen werden. Der Portikus, der den Hintergrund auf dieser Seite füllt, ist noch prächtiger ausgestaltet als der in der Dillinger Aula. Auf dem Scheitelpunkt sitzt die Allegorie der Weisheit. An den beiden Seiten stehen die Andacht und der Rat als Statuen in Tonmalerei. In der Mitte, erhöht vor dem Portikus, thront die Muttergottes mit dem Kind. Links naht sich der hl. Dominikus und die hl. Katherina von Siena, als Ordensheilige und Förderer des Rosenkranzes. Rechts verkündet ein Posaunenengel den Ruhm; direkt unter dieser Szene erscheint ein Papst mit zwei Putti, die durch Tafeln und Rosenkränze auf das Rosenkranz-Gebet hinweisen. Die drei ovalen Tafeln bedeuten, wie aus der gleichen Szene in Unterkochen ersichtlich wird, den glorreichen, den freudenreichen und den schmerzhaften Rosenkranz. Direkt unter der Madonna ist ein Altar aufgebaut, auf dem die verehrenden Herzen der Menschheit brennen. Rechts kniet Chronos und meiselt an der Schriftkartusche des Altars. Hinter ihm schleudert ein Engel Blitzbündel gegen einen Ketzer. Links unterhalb dieses Altars befindet sich eine Allegorie, die auf Büchern sitzend, mit einer Leier spielt. In der Tätigkeit des Chronos kann ein Hinweis auf die Bildhauerkunst gesehen werden, die Bücher deuten auf die Dichtkunst und die Leier auf die Musik hin. Aus den Ecken drängen an die Muttergottes noch die Verkörperung der Erdteile heran. In der Gestaltung dieser östlichen Schmalseite ist eine Verherrlichung des Rosenkranzes zu erkennen. Die nördliche Längsseite umschreibt, wie der hl. Dominikus zur rechten Nachfolge Christi auffordert. Etwas links von der Mitte steht der Heilige als zentrale Figur mit einem Buch in der Hand. Er weist eine Menschenmenge auf das Kreuz als Heilsbringer hin. In der Kreuzung der Balken ist das Christusmonogramm eingeschrieben und neben dem Kreuz steht die Allegorie der Andacht. Mit dieser Szene ist die Legende von der Feuerprobe in Verbindung gebracht. In einem Feuer verbrennen die Lehrbücher der Albigenser, während darüber das Buch, das Dominikus in das Feuer geworfen hat, schwebt und nicht verbrennt. Das Buch symbolisiert den katholischen Glauben, den der Heilige verteidigt und der somit über die Lehren der Albigenser siegen soll. In diesem Bild ist das schwebende Buch noch weiter interpretiert: an seinem unteren Rand sind sieben Siegel angebracht, wodurch es mit dem Buch mit sieben Siegeln und damit mit Christus gleichgesetzt wird. Links hinter dem Kreuz reißen Knechte eine heidnische Apollostatue nieder. Die südliche Längsseite zeigt eine Szene aus dem Leben des hl. Dominikus: Dominikus betet für den siegreichen Ausgang der spanischen Reconquista gegen die Mauren. Auf einem Hügel kniet der Heilige vor einem einfachen Kreuz und betet zu Gott. Unterhalb des schroff abfallenden Hügels wütet eine Schlacht zwischen christlichen Rittern und Mauren. Auf der westlichen Schmalseite wird die Erweckung des Napoleone Orsini dargestellt. Napoleone, ein Neffe des Kardinals Stephan Orsini, ist vom Pferd gestürzt und dabei gestorben. Der Kardinal bat Dominikus, etwas zu unternehmen, worauf dieser eine Messe lesen ließ und den Toten zum Leben erweckte. Auf dem Bild sieht man den Heiligen, wie er mit der Hand nach oben weist. Vor ihm liegt der Tote, von Freunden gehalten.

Den Portikus entwickelte Anwander aus dem Portikus und dem siebensäuligen Tempel der Dillinger Aula. Daneben stellt sich eine Ähnlichkeit mit dem Portikus von Asam aus dem Fresko in Maria de Victoria in Ingolstadt heraus. Das sich aufbäumende Pferd des christ-

lichen Ritters übernahm der Maler aus dem Emporenfresko „Sauls Bekehrung“ in Prittriching. Die Andacht und der Rat entstammen der schon erwähnten Radierfolge über die sieben Gaben des heiligen Geistes von Bergmüller.

In der Komposition bediente sich Anwander des Diagonalschemas mit zwei Besonderheiten. Die östliche Schmalseite mit der Rosenkranzthematik hat ein deutliches Übergewicht gegenüber den anderen Seiten. Die gegenüberliegende westliche Schmalseite ist sehr klein ausgefallen, während sich die Längsseiten bis zu der jeweiligen Aufgipfelung in dem betenden und auf das Kreuz weisenden Dominikus mehr auf die östliche Schmalseite hin konzentrieren. Die Teile der Längsseite, die in westlicher Richtung folgen, sind thematisch nicht wesentlich. Dieser Einschnitt wird kompositionell durch den Tierkreisbogen noch voll unterstützt, der sich kurz vor den aufgipfelnden Szenen verbindet von Längsseite zu Längsseite zieht. Soweit dies auf dem Entwurf erkennbar ist, hat der Portikus, ganz ähnlich wie in dem Asamfresko in Ingolstadt, mit der dazugehörigen Figurengruppe einen eigenen Blickpunkt, der etwa unterhalb der Orsinigruppe gelegen haben mag. Von diesem Blickpunkt aus können auch Teile der Längsseite richtig gesehen werden. Die zentralen Stellen um die Heiligen dürfen trotzdem ihren eigenen Blickpunkt gehabt haben. In dem Zurückversetzen ihres Blickpunktes gewinnt die östliche Schmalseite eine alle anderen überragende Wertigkeit. Hier nahm Anwander zum ersten Mal eine Seite auch kompositionell aus dem nivellierenden Diagonalschema heraus und akzentuierte sie dadurch vor den anderen, indem er Kompositionselemente des gerichteten Deckenbildes mit einem Blickpunkt mit der Komposition des Diagonalbildes verband.

Die Figurengestaltung ordnet sich vollkommen den stilistischen Bedingungen des letzten Jahrzehntes unter. Die plastische Modellierung ist weich und bewegt, die Übergänge von Höhen und Schatten sind deutlich geschieden und emanzipieren sich von der anatomischen Körperlichkeit. Auch die Farbe ordnet sich in die stilistische Entwicklung ein und baut auf einem Grauton auf, der durch Braun und Grün angereichert ist. In den Figureszenen erscheinen darüber hinaus blaurote, violette, rostrote, grüne und gelbe Töne. Festzuhalten ist dabei die Aufhellung und die Vereinheitlichung der Farbe, wobei diese sich in den irdischen Randzonen kräftig und zu bunten Kontrasten verstärkt, aber der hellen Grundfarbe verpflichtet bleibt. Fraglich ist, wie weit die aquarellierte Zeichnung für die Farbe des Freskos verpflichtend war. In der ikonologischen Veränderung der Glorieszene kann nur eine Einwirkung aufklärerischer Tendenzen innerhalb der kirchlich-theologischen Vorstellungswelt der spätfеudalen Zeit erblickt werden. Es erscheinen nur noch Bezüge auf den Heiligen selbst. Die übliche Aufnahme in den Himmel wurde ersetzt durch eine Büste, die lediglich die Person des Dominikus in seiner Funktion als Heiligen, d. h. als „himmlisches“, zeitloses Wesen umschreibt. Sie ist als einigendes, ideelles Band der vier einzelnen Szenen anzusehen. Eine Überhöhung des Freskogehaltes durch eine Darstellung des Göttlichen in den traditionellen, personifizierten Bindungen wurde vermieden. Darin drückt sich einerseits die Scheu aus, das Göttliche in dieser „naiven“ Weise zu sehen, andererseits der Versuch, die Geschichte des Heiligen einzig aus diesem selbst zu entwickeln.

Da auch die Fresken in der Pfarrkirche von *Reistingen* verloren gegangen sind, kann nur das nächstenstandene Fresko die kontinuierliche Entwicklung des Werkes anzeigen. Für Anwander war dieser Auftrag wichtig, weil er hier erstmals mit dem schwäbischen Augustinerchorherrnstift Wettenhausen und dessen Stiftsbaumeister, Joseph Dossenberger, in Berührung kam. Dossenberger ist nach Johann Michael Keller aus Schwäbisch Gmünd der zweite Architekt mit dem Anwander eine dauerhafte Zusammenarbeit eingegangen ist, wobei Dossenberger Keller an gestalterischer Eleganz überlegen war. Die Wettenhauser Konventualen als Auftraggeber zu erhalten, war nicht leicht, da sein jüngerer Donauwörther Kollege Johann Baptist Enderle schon seit 1751 enge Beziehungen mit Wettenhausen und Dossenberger hatte und Anwander an malerischer Qualität nicht nachstand. Vermittler war sein älterer Sohn Johann

Christoph, der Konventuale in Wettenhausen war. Nach der Profess seines Sohnes bekam er den Auftrag in *Großkötz* und nach der Primiz den in *Oxenbrunn*, den Johann Christoph nach seinem Tod vollendet hat.

Die Schöpfung Dossenbergers in *Großkötz* ist eine umfassende, weitgehende Restaurierung, die sich von 1764-1765 erstreckte und hauptsächlich der Verlängerung des Langhauses diente¹⁶¹. Es handelt sich um eine Saalkirche mit eingezogenem Chor. Der Übergang von Decke zur Wand wird durch eine hohe Hohlkehle geleistet, in die über den Fenstern Stichkappen einschneiden. Die Deckenbilder haben verschiedene Umrisse: über der zweigeschossigen, geschwungenen Emporenanlage ist es ein Kreis, an den konvexe und konkave Bögen ange-setzt sind; das Mittelfresko ist ein Rechteck mit wechselkurvig umschriebenen Ecken; das Fresko vor dem Chorbogen ist ein Queroval. Der Stuck kann Johann Michael Hoiß zugeschrieben werden.

Das ikonographische Konzept für *Großkötz* ist sehr vielschichtig. Der Chor ist ganz dem Thema des Altarsakramentes gewidmet. Im Langhaus überschneiden sich die Hinweise auf die beiden Patrone und auf die Sebastiansbruderschaft. Die Darstellungen der unteren Emporen knüpfen an das Thema im Chorraum an. Die obere Empore nimmt die Tradition der kirchlichen Musikdarstellungen wieder auf. Der zentrale Bildgehalt des Hauptfreskos im Chor ist die Verehrung des Altarsakramentes. Um dieses Hauptfresko gruppieren sich noch drei verschiedene Reihen von Kartuschenbildern. Einmal alttestamentarische Vorbilder für das Altarsakrament: die Rückkehr der Kundschafter, der Mannaregen und die Speisung des Elias in der Wüste durch den Engel. In den Zwickeln stellen zwei Embleme die Wirkung des Sakramentes dar: ein fliegender Vogel in der Landschaft und ein springender Hirsch an der Quelle. Zuletzt zeigt die Stirnwand der Oratorien zwei Beispiele aus dem Neuen Testament: die Heimkehr des verlorenen Sohnes und das große Gastmahl. Das erste östliche Langhausfresko mit seinem querovalen Bildfeld stellt den Bezug zu dem Patrozinium her. Es zeigt den Abschied der beiden Apostelfürsten Peter und Paul vor ihrem Martyrium. Ganz ähnlich wurde diese Szene auch schon in Prittriching gestaltet. Diesem Bildfeld sind zwei große Kartuschenbilder zugeordnet, die durch Stuckrocaillen mit dem Rahmen des Hauptfreskos verbunden sind: Links die Berufung des hl. Petrus, rechts die Bekehrung des Saulus. Die anderen Darstellungen des Langhauses wenden sich dem Thema zu, das durch die Sebastiansbruderschaft vorgegeben ist. Dem Hauptfresko sind vier große Kartuschenbilder zugeordnet, die ikonographisch einem einheitlichen, zusammenfassenden Grundgedanken untergeordnet sind: Heilige und Fromme werden geschlagen und hilfreiche Menschen pflegen die Verletzten. Das Tertium Comparationis stellt dabei der hl. Sebastian dar. Der Marter des hl. Judas Thaddäus und des hl. Nikomedes, die beide zu Tode geprügelt wurden, steht die Pflege des hl. Sebastian durch die Witwe des Kastulus und die Samariterszene gegenüber. Über der Empore ist in einer runden Rahmung das dritte Langhausfresko angebracht, das sich wie gewöhnlich auf die Musik bezieht. Unter dem Zeichen der Dreieiligkeit findet ein Engelskonzert statt. Darunter sitzen in zwei Nischen König David und die hl. Cäcilie. Die Kartuschenbilder der oberen Empore bleiben dem Thema Musik treu und zeigen in der Mitte nochmals die hl. Cäcilie an der Orgel, links und rechts ein Engelskonzert. Die Kartuschen der unteren Empore dagegen greifen auf die Thematik des Chores zurück und beschäftigen sich mit der hl. Messe. Das Fresko in der Mitte bringt eine allegorische Deutung des Altarsakramentes¹⁶². Die beiden anderen erzählen Beispiele aus dem Alten Testament „Moses mit der Schlange“ und „Noah Opfer nach der Sintflut“.

Zunächst benutzte Anwander eigene Entwürfe und Figuren aus seinem Formenrepertoire als Vorlagen¹⁶³. Für die Kartuschenbilder verwendete er einen Stich von Pittoni nach dem Bild Martyrium des hl. Stephanus aus der Klosterkirche Diessen. Vor allem die Figur des Nikodemus und die zwei Schächer auf dem Judas-Thaddäus-Bild benutzte er als Vorbilder. Die Komposition des Nikodemusbildes erscheint in ähnlicher Form auf einem Blatt von Oswald Onghers, Martyrium des hl. Kilian¹⁶⁴. Sehr stark wirkt *Großkötz* auf weitere Anwendersche Werke. Das Chorfresko wird genau so in dem Chorfresko von Lutzingen, 1767, wieder-



Großkötz, Langhauskartuschen, 1765

holt. Die Hintergrundarchitektur des Hauptfreskos im Langhaus kommt in der gleichen Form wieder im Chorfresko in Eglingen. In dem zweiten kleineren Fresko in Eglingen erscheint wörtlich das mittlere Fresko der unteren Empore, die Allegorie auf die heilige Messe. Der mittlere Engel und der cellospielende Engel tauchen in der gleichen Form auch in Dürrlauingen auf.

In der Mitte der Glorie im Chorfresko steht auf einer Weltkugel das Symbol des Altarsakramentes: der Kelch mit der Hostie; unterhalb des Kelches schließt sich der Tetramorph an, in dessen Mitte ein Buch mit dem Wort der Wandlung eingefügt ist. Links neben dem Altar kniet ein betender Papst, hinter ihm zum Bildrand gerückt, steht ein Obelisk mit dem Augsburger Pyrus. Zwei Löwen halten das ovale Porträtbild des Augsburger Bischofs Johann Christoph von Freiberg, der die ewige Anbetung in seinem Bistum einführte. Die Inschrift weist auf dieses Ereignis hin. Die rechte anbetende Gruppe umschreibt die Theologie und den vollkommenen Ablass. Direkt rechts neben und unterhalb des Altares lagert die Theologie auf einer Wolke, gestützt auf eine Weltkugel. Schräg unter ihr, schon am Rand des Freskofeldes, stürzen ein falscher Prophet und ein Ketzer zu Boden. Direkt neben ihr steht die Abundantia. Die Allegorie des vollkommenen Ablasses – eine ältere Frau in düsteren Gewändern – hat den Mantel über den Kopf gezogen und hält in der Hand eine Patene mit Hostie als Hinweis, daß im Altarsakrament alle Schuld getilgt wird, und in der anderen Hand ein kleines schwarzes Kreuz als Hinweis auf die Busfertigkeit und ein Bild mit einem nackten, betenden Mädchen als Symbol der Unschuld. In dem unteren Drittel des Bildfeldes, auf gleicher Stufe wie die gestürzten Häretiker, finden sich die Verkörperung der vier Erdteile. Sie sind um die Weltkugel postiert, wobei die Europa einen Kommandostab auf die Erde legt und somit ihren Hegemonieanspruch über die Welt deutlich macht. In dieser Geste schlägt einerseits die kämpferische, propagandistische Grundhaltung der gegenreformatorischen Kirche und andererseits in dem entstehenden Kolonialsystem der eben sich entwickelte kapitalistische Welt-handel durch. Die Deckenfresken sind alle nach dem gleichen Prinzip komponiert. Die Elemente der Komposition richten sich nach einem Blickpunkt, der sich am unteren Rand des Bildfeldes befindet. Eine klare Schichtung innerhalb des Bildes ist nicht mehr zu beobachten. In dem Chorfresko erscheint als zentraler Punkt der Komposition der Altar mit Tetramorph und Kelch. Die Figurengruppen sind in der Glorie und an den Seiten symmetrisch darauf zugeordnet. Die Gruppe der Erdteile ist etwas überlastig in die rechte Hälfte gerückt, da die Häresie und das Gerücht ebenfalls in dieser Zone noch untergebracht worden sind. Diese ist dem Thema gemäß nicht auf den zentralen Punkt ausgerichtet.

Die Entwicklung zu einer vereinheitlichten, aufgehellten Farbe ist in Großkötz auf einem Höhepunkt angelangt, der später zum Teil in dieser exponierten Form nicht mehr durchgehalten wird. Im Chorfresko ist der Altar aus zarten Rosatönen gebildet, der Tetramorph aus hellen gelben Tönen, wie auch der Kelch, der auf einer hellblauen Weltkugel thront. Aus Rosa, Gelb und Blau setzt sich der Himmel zusammen. Dazu kommen in der Glorie ganz dezente graue und rosa und gelbe Farbtöne in den umgebenden Engelsgruppen. Der Bischof ist in gelb gehalten, wozu ein helles Lila um den Obelisk und den Wappenlöwen kontrastiert. Im Gegensatz zu diesem Zweiklang schließen sich auf der rechten Seite Gelb, Rosa und Himmelblau und Violett, Graugelb und Ocker zu Gruppen zusammen. Um eine helle, graugrüne Weltkugel scharen sich die Erdteile in kräftigen violetten, gelben und grünen Tönen, während die Irrlehrer in hellen ockeren und grauen Farben gehalten sind.

Das erste Langhausfresko, „Abschied von Petrus und Paulus“ orientiert sich an Prittriching. Die Massen sind dabei ungleich verteilt: die Gruppe der abschiednehmenden Apostel zusammen mit dem reitenden Offizier und der Hintergrundarchitektur ist ausschließlich in die rechte Hälfte gedrängt und vermittelt eine geschlossene Masse mit einer festen Umrißlinie nach außen. In Prittriching war die ganze Personengruppe bandartig vor der in der Mitte zentrierten Architektur aufgebaut. Diese Symmetrie ist nun aufgegeben zugunsten der eindeutigen Akzentuierung der Hauptgruppe. Die linke Hälfte zieht den Blick ab durch den freien Himmel und die nach hinten verlaufende Straße. Dem steht ein Hervordrängen der rechten Gruppe durch ihre Massigkeit und die Bewegungslinie entgegen. Diese nach vorne drängende Bewegung

biegt in eine von links nach rechts laufende Bewegung um, die in die nach hinten weisende Richtung der linken Bildhälfte mündet. Die Richtung von rechts nach links wird durch die nebeneinander gestaffelten Hauptfiguren erreicht. Dadurch entsteht ein Bewegungsablauf von rechts hinten nach vorn, dann von rechts nach links mit einer leichten Tendenz nach hinten und schließlich scharf abbiegend in die Tiefe. Die mittlere Bewegung hat ein deutliches Übergewicht vor den anderen und ist Träger der Hauptfiguren. Nach links schließt das Bild der stehende Offizier in dem blauen Mantel ab, der durch seine Schrägstellung, sich dem Schwung der Komposition anpaßt. Hier ist Anwander eine gute Verknüpfung von Bewegung und Statik gelungen, denn in der Nebeneinanderstaffelung der Figuren in der Mitte wird zugleich ein starkes statisches Element eingeführt. Die Komposition verbindet sich mit dem geistigen Gehalt des Bildes: die beiden Apostel werden zum Martyrium geführt, sie verharren eine kurze Zeit, um sich dort vor dem Tode noch einmal zu verabschieden und werden dann endgültig weitergeschleppt.

In dem Fresko „Abschied der Apostelfürsten“ hat Anwander zu einer feinen und harmonischen Palette gefunden. Der Hintergrund ist das Hellblau eines fast wolkenlosen Himmels. Die Architektur der Stadt Rom erscheint in verschiedenen Ockervariationen, wie auch die Landschaftsteile im Vordergrund und im Hintergrund der rechten Seite, wobei an manchen Stellen auch dezent lindgrüne Töne vorkommen, besonders bei Grasstreifen und Bäumen. In dieser von zwei Tönen beherrschten Umgebung erscheinen nun die Figuren zwar bunt, aber der hellen Farbigkeit der Umgebung angepaßt. Die Gruppe und die Apostel sind geprägt von Mittelblau, Hellgrau, Grün, Rosa, Braun, Rot und schließlich Dunkelgrau. Die Volksgruppe, die den nach hinten sich öffnenden Weg säumt, hebt sich nicht wesentlich von der hell-ockernen Umgebung der Landschaft ab. Die ganz rechts stehende Einzelfigur des Soldaten bildet ein Gegengewicht zu der linken Figurengruppe. Mit Braun-Rosa, Grün und Mittelblau nimmt er verstärkt die Farbe des Petrus und des Himmels wieder auf. Im Vergleich zu den anderen Freskofeldern ist das Überemporenfresko weniger reich in der formalen wie in der farblichen Ausgestaltung.

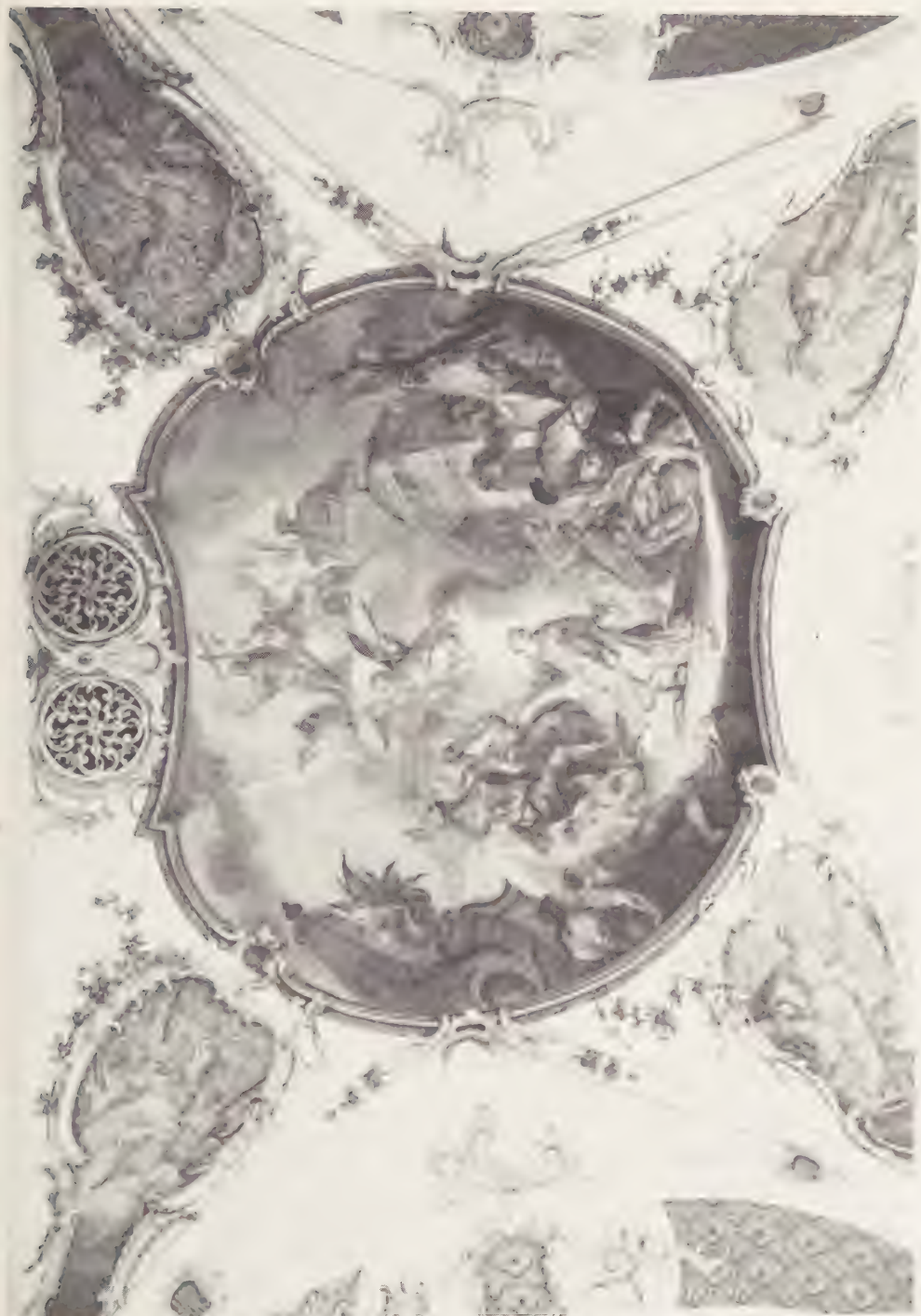
Das Hauptfresko des Schiffes ist deutlich zweigeteilt. Oben in der Glorie wird der hl. Sebastian durch die Heilige Dreifaltigkeit verherrlicht, Christus hält dabei zerbrochene Pfeile in der Hand. Über den Pfeilen und rund um den Schild des Sebastian ist geschrieben: *In furore – ne in turone tuo.* Darunter schließt sich die dreigegliederte Wand mit deutlicher Betonung des Mittelteils an, dem eine Nische beigefügt ist. Davor thront der Papst. Links unter ihm kniet der Propst Augustin Bauhof von Wettenhausen, der in der Hand einen Pfeil hält, über dem die Inschrift steht: *Sagitta salutis.* Zwei Putti tragen zwischen Papst und Propst ein versiegeltes Pergament und drei schwarze Vortragsstangen als Hinweis auf den glorreichen, freudenreichen und schmerzhaften Rosenkranz. Rechts neben dem Papst kniet neben dem Altar mit den verehrenden Herzen der Menschheit eine zart verschleierte Frau die Allegorie der Religion, mit der Linken deutet sie auf die ergänzende Inschrift: *per hunc, die sich weiter zu einer Nischenstatue des hl. Sebastian zieht.* Direkt unter der Allegorie sitzt ein Engel, der einen Wappenschild in der Hand hält, auf dem das Monogramm „INRI“ steht. Wiederum unter diesem, schon ganz an den Rand des Bildfeldes gedrängt, winden sich Chronos und der Tod, da der Heilige Zeit und Tod überwunden hat. In der Komposition zeigt das Hauptfresko noch die Dreigliederung, aber mit beträchtlichen Unterschieden zu dem Schema in Hasberg. Die untere Sphäre ist in die violette Balustrade gedrängt, vor der der Tod und Chronos postiert sind. Als raumschaffende Kulisse für den handlungstragenden weltlichen Mittelpunkt wählte Anwander nicht eine seitlich begrenzende, in die Tiefe gestaffelte Quadratur, sondern eine vertikal angeordnete, wandähnliche Architektur. Der Mittelteil ist besonders stark ausgeprägt, die beiden Seitenteile haben flankierende Funktion. Diese in der Mittelgruppe aufgipfelnde Kulisse erfordert von der Personengruppe eine ebensolche Gliederung. Auch die darüberliegende Gruppe der Glorie hat sich dieser Dreiecksform angepaßt. Die beiden anderen Felder des Langhauses sind von einer längsovalen und runden Rahmung bestimmt. In der Glorie des Langhauses erscheint das Zusammenspiel von dem roten Mantel des Christus dem kräftigen Graugrün der Weltkugel, der goldgelben Kürasse, dem hellgrünen Gewand

und dem rosa Mantel des Sebastian. Vor den hellen Tönen des Himmels hebt sich im Mittelgrund die dreigegliederte Architektur ab, die aus Rosa mit Ocker und Gelb zusammengesetzt ist. Im Gegensatz zum Chorfresko schließt das Langhausfresko nach unten hin in kräftigen purpurnen und rot-violetten Tönen. Vor der ockergelben Nische in der Mitte thront der Papst in zartem Hellgelb, einem hellen Graugrün und Weiß. Die Allegorie der Opferbereitschaft ist gleich gestaltet wie der Papst, der in etwa die Farbe und die Haltung des hl. Sebastian in der Glorie wiederholt, eine deutliche Anspielung auf die Zusammengehörigkeit der Allegorie mit Sebastian. Im Gegensatz dazu ist die Gruppe um Augustin Bauhof von weißen und violetten Tönen bestimmt. Die golden-rote Farbkombination, die auf der gegenüberliegenden Seite dominiert, kehrt wieder in dem rot-goldenen Tuch, das über die Balustrade gebreitet ist. In der Figur des Chronos verdichten sich die im Bild vorhandenen Blauanteile zu einem kräftigen Mittelblau.

Die ganze Meisterschaft von Anwanders Malkunst zeigt sich in den Tonmalereien der Kartuschen, die durch ihre Größe und Farbigkeit einen besonderen Stellenwert in dem Gesamtgefüge der Kirche haben. Besonders klar wird dies in den besser erhaltenen Fresken an der Oratorienbrüstung in dunkelvioletter Tonmalerei mit Ockerhöhlungen und den vier zum Hauptfresko des Langhauses gehörigen Kartuschen in mittelviolett mit gelben Höhlungen. Die plastischen Werte der Zeichnung sind klar herausgearbeitet durch differenzierte Behandlung der Heiligkeitsgrade und das dezente, aber sichere Aufsetzen von Lichtern. Dazu kommt die gekonnte Komposition der kleinen Gruppe, die in den Prügelsszenen mit kühnen Verkürzungen arbeitet. Die Figuren weisen das voluminöse, weich modellierte, aber körpergerechte Ideal auf, wie es in der Dillinger Aula und den Fakultätsbildern überzeugend formuliert wurde.

Im Jahr 1766 bekam Anwander gleich zwei Freskoaufträge: die Ausmalung der Wallfahrtskirche in *Autenried* und die Pfarrkirche *Oberbechingen*, wobei Autenried von der Bedeutung, der Größe und der Qualität Oberbechingen überragt. Beide bringen eine stilistische Weiterentwicklung gegenüber Dillingen und Großkötz. Um das Jahr 1710 wurde die alte Kirche in *Autenried* abgerissen und eine neue gebaut mit Hülfe der Kirchenstiftung und der Ortschaftsherrschaft von Halden. Die Wallfahrt blieb das ganze 18. Jahrhundert fortwährend in großer Blüte, so daß die Kirchenstiftung über genügend Geldmittel verfügte¹⁶⁵ und 1766 der Bau dem veränderten Geschmack gemäß renoviert wurde. Baumeister war Joseph Dossenberger, der Stuck stammt von Johann Michael Merk und Johann Michael Hoß und die Faßmalerei von Anwanders Bruder Franz Anton aus Landsberg¹⁶⁶. Das rechteckige, dreiachsige Langhaus wird oben von einer Korbbogentonne mit Stichkappen umspannt und trägt ein sich dem Rechteck annäherndes und ein wesentlich kleineres, queroval-förmiges Freskofeld. Der Chorraum besteht aus einer ausgeschiedenen, fast quadratischen Vierung, die sich durch zwei Korbbögen öffnet: nach Norden zu der Donatuskapelle, die ein annähernd quadratisches Freskofeld zielt, und nach Süden zu einem Oratorium über der Sakristei. Pendentifähnliche Wölbeflächen tragen ein ungefähr queroval geformtes und vertieftes Deckenfresko. Ein Verlust für die Donatuskapelle ist die Verlegung des Altars in den Chorraum¹⁶⁷. In der Neugestaltung der Räume dieser Kirche durch den Baumeister und die Stukatoren hat der Maler Anwander einen in seinem dörflichen Rahmen kostbaren Raum als Träger für seine Malerei erhalten, die wiederum als Spitzenleistung in seinem Werk gelten können.

Das ikonographische Konzept setzt sich zusammen aus Bezügen zu den Patronen Stephan und Donatus und zu der Wallfahrt zum heiligen Kreuz, wobei dem dritten Bestandteil ein Übergewicht eingeräumt ist. Das Hauptfresko des Chores zeigt die Steinigung des hl. Stephanus. Ihm sind in den Kartuschen die vier Kardinaltugenden zugeordnet. Das über dem Altar angebrachte kleinere Deckenfresko stellt ein Widmungsbild an die Autenrieder Wallfahrt dar. Die Allegorie der Wallfahrt kniet vor dem Altar mit den brennenden Herzen der verehrenden Menschheit; in der Kartusche an der Vorderseite steht die Inschrift: „Venite ad me omnes“. Rechts davon im Hintergrund ist die Realität der allegorischen Überhöhung dargestellt: die



Autenried, Chorfresko, Steinigung des hl. Stephanus, 1766

Kirche in Autenried mit einer Gruppe Pilger davor. In der Glorie erscheint in der Mitte eine Immakulata, rechts neben ihr ist das Gnadenbild zu sehen, von einem Engel getragen und von diesem Kruzifix geht ein Gnadenstrahl direkt in das Herz der Wallfahrt. Das Deckengemälde der Donatuskapelle zeigt den hl. Donatus von Münstereifel. Das große Deckenfresko des Langhauses ist der Thematik der Wallfahrt zum hl. Kreuz gewidmet mit der Kreuzauffindung durch die Kaiserin Helena und der Kreuzfindung durch Kaiser Heraklius. Das Hauptfresko umgeben sechs Kartuschen, die sich in zwei verschiedene Themenkreise aufgliedern. Die vier Eckkartuschen zeigen in lila Tonmalerei die vier Evangelisten. In der Mitte der Längsfelder dagegen sind zwei buntfarbige, größere Kartuschen mit alttestamentarischen Hinweisen auf das Kreuz angebracht: Moses und die eherne Schlange (4. Moses, 20 C) mit der Beischrift: „Pharmacum non venenum“ und Aronsstab blüht unter den anderen zwölf Stäben, mit der Beischrift: „Germinans germinabit“ (4. Moses). Das Tertium Comparationis ist, daß in beiden Beispielen Gotteswille in einem guten Sinne an einem Holz erprobt worden ist oder ein Holz Träger von Gotteswille war, wobei die eherne Schlange speziell als Präfiguration des gekreuzigten Christus gilt. Der Hochaltar, der ehemalige Donatusaltar, zeigt die Verherrlichung des hl. Donatus und im Auszug den hl. Stephanus.

Für die allgemeine Konzeption des Langhausfreskos benutzte Anwander einen Entwurf von Johann Wolfgang Baumgartner, den dieser für das Chorfresko in der Klosterkirche Bergen verwendet hat¹⁶⁸. Die Figuren der Divina Providentia entnahm er einem Fresko von Matthäus Günther in der Wallfahrtskirche in Herrgottsruh bei Friedberg¹⁶⁹. Die Evangelisten entstammten der schon bekannten Stichvorlage von Johann Georg Bergmüller über Apostel, Evangelisten und Kirchenlehrer. Der Typus der Frau mit der roten Haarschleife taucht im Stephanusbild, im Donatusbild und im Hochaltarblatt auf.

Der hl. Stephan im Chorfresko kniet inmitten einer Menschenmasse, die auf ihn mit Steinen bewaffnet einstürzt und betet zu der hl. Dreifaltigkeit. Über ihm schwebt ein Engel, der ihm die Krone der Heiligkeit übers Haupt hält, durch die wiederum ein Gnadenstrahl aus der Seitenwunde Christi auf sein Haupt fällt. Links, am vorderen Rand, liegt der Christenverfolger Saulus mit einer Frau, die wohl die heidnische Sinneslust verkörpern soll.

Die vielgestaltige, stark in der Vertikalen gegliederte Architekturlkulisse umschreibt, von den seitlichen Rändern des Bildfeldes ausgehend, einen Halbkreis, der in der Mitte des Bildfeldes in die Tiefe des Raumes sich weitet und somit einen Handlungsraum schafft. Die Anordnung der Figuren ist einerseits diesem Schema angepaßt und schließt sich halbkreisförmig um die zentrale Gestalt des hl. Stephanus, andererseits wird sie aufgehoben durch eine dreifache Staffelung der Figuren in die Tiefe. Direkt vor der Architekturlkulisse, noch zum Hintergrund gehörend, steht eine Menschenmasse, die sich dem Halbkreis der Architektur angleicht. Diese kulissenartigen Assistenzfiguren stehen im Vergleich zu der Handlungsebene so tief, daß die Beine nicht mehr zu sehen sind. Im handlungstragenden Mittelgrund steigt der Boden von hinten heraus an, eine kleine, ebene Fläche bildend, auf der die Hauptpersonen agieren. In der Mitte steht Stephanus, wesentlich größer als die Assistenzfiguren des Hintergrundes. Links und rechts von ihm sind in gleicher Größe seine Peiniger zu sehen, die aber nur als übersteigerte Endpunkte der halbkreisförmigen Figurenbewegung zu gelten haben. Die linke Peinigergruppe stürmt aggressiv auf Stephanus ein, die rechte Gruppe lagert dagegen an den Rand des Bildfeldes mehr in der Bewegung verharrend. Auf der linken Seite ist durch das aggressive Drängen der beiden steineschwingenden Schärgen am Rand des Bildfeldes Raum frei geworden, der von dem jungen Saulus und der weltlichen Frau als Repoussoirfiguren gefüllt wird. Dadurch, daß die Figuren des Hinter-, Mittel- und Vordergrundes trotz deutlicher Staffelung in die Tiefe dem gleichen Bewegungsgesetz untergeordnet sind, erscheint diese Bewegung über die allgemeine Bildebene hinauszustreben, sich erst im freien Raum vor der Bildebene zu einem Kreis zu schließen. Da das Bild nicht zentralperspektivisch aufgebaut ist, benötigt es dazu den Raum vor der Bildebene. Dieser, im Vergleich zur Bildebene schräg nach vorn gekippte Kreis, der die Geschehnisse der irdischen Zone umschließt, baut über sich einen Kegel auf, der die Figuren der Glorie einschließt und an dessen Fußpunkt der hl. Stephanus steht. Deutlich ist dies an dem Gnadenstrahl zu erkennen, der von dem

Heiligen aus zum Herzen Christi geht und von der Wolke mit dem Engel unterstützt wird. Dieses stereometrische Gerüst schafft eine räumliche Möglichkeit für den Gehalt des Bildes: einerseits die Verbindung des Gemarterten mit Christus in der Glorie und andererseits sein Einkreistsein von den Peinigern.

Bei der Überführung der Gebeine des hl. Donatus aus der Katakomben der hl. Agnes im Jahre 1652 in das Jesuitenkolleg von Münster eifel soll sich strömender Regen in strahlenden Sonnenschein verwandelt haben und in Euskirchen soll am Tag des Überbringens ein vom Blitz getroffener Pater durch Anrufung des Heiligen geheilt worden sein. Auf dieses Ereignis bezieht sich das Deckenfresko in der Donatuskapelle. In einer weiten Hallenarchitektur thront in der Kuppel der Heilige in Gestalt eines jugendlichen römischen Soldaten. Vor dem Altar kniet der vom Blitz getroffene Pater und streckt bittend die Hände zu Donatus empor, der ihn heilt. Die Prozession mit den Gebeinen des Heiligen war von einer Gewitterwolke bedroht worden, die aber Donatus in der Glorie gebannt hat. In den vier das Hauptfresko umgebenden Kartuschen sind ebenfalls vier römische Märtyrer dargestellt; die beiden Soldaten Sebastian und Florian und die beiden Bischöfe Dionysius und Nikolaus.

Die Komposition des Freskos in der Donatuskapelle ist von den örtlichen Voraussetzungen bestimmt. Der Raum hat im Vergleich zu seiner Grundfläche eine verhältnismäßig starke Höhenentwicklung. Dazu kommt, daß die Decke erst von einem Blickpunkt unter dem Bogen zwischen Chorquadrat und Donatuskapelle richtig überblickt werden kann. Weil der Blickpunkt am unteren Rand des rechteckigen, sich dem Quadrat annähernden Bildfeldes liegt und steil nach oben steigt, liegt der Fluchtpunkt in der Mitte der oberen Längsseite, etwa im oberen Drittel der Bildfläche. Diese perspektivischen Verhältnisse werden von einem fast das gesamte Bildfeld umschließenden Kircheninnenraum mit starker Entwicklung nach oben umschrieben. In der Höhe des Kirchenraumes, etwas hinter dem Fluchtpunkt und unter dem Scheitelpunkt des Portikus erscheint auf einer Wolke des hl. Donatus. Die anbetenden Nebenfiguren sind den Fluchtlinien gemäß angeordnet. Besonders ragt dabei die männliche Rückenfigur in Größe und Farbe heraus; sie hat die Funktion, das Blitzwunder und das Wetterwunder zu trennen und die Figuren der Prozession mit den Geschehnissen in der Kirche zu verbinden.

Was die farbliche Ausgestaltung der Fresken betrifft, knüpft Autenried direkt an Großkötz an. Das Stephanusfresko und das Donatusfresko sind sehr stark aufeinander abgestimmt. Das Donatusfresko beherrscht das helle Graugrün des Kirchenbaues und des Portikus, mit den hellvioletten-marmorierten Säulen und gelbe Kapitelle und Sonnen in den Kassetten. Der Heilige auf der Wolke selbst ist ganz in diese Farbigkeit einbezogen: rosa Mantel und grau-grüner Brustpanzer. Erst in der irdischen Zone werden die Farben etwas kräftiger, vor allem in der Rückenfigur des heranschreitenden Mannes steigern sie sich zu Grau-grün, Braun und Violett. In der Priestergruppe gesellt sich Weiß dazu. Auch die Töne des Stephanusfreskos sind diesem Kontrast untergeordnet, nur sind die Farben der Glorie wesentlich heller und die Verdichtung der Farbe in der irdischen Zone ausgewogener.

In dem Hauptfresko des Langhauses ist der Kreuzauffindung zwei Drittel der Bildfläche eingeräumt. Rechts von der Mitte steht die Kaiserin mit ihrem Gefolge dominierend über dem Ganzen. Links unter ihr lehnt der hl. Makarius, der Bischof von Jerusalem. Um ihn und unter ihm sind die drei aufgefundenen Kreuze zu sehen. Ihre Echtheit wurde dadurch geprüft, daß man Kranke das Holz anfassen ließ. Eine ehemals gelähmte Frau hält das richtige Kreuz umklammert, auf dessen Querbalken steht: „sanabat Luc C“, sie erhebt sich dabei gerade aus ihrem Krankenwägelchen. Gegenüber dieser Gruppe am rechten Rand des Bildfeldes steht der Levit Judas, der der Kaiserin den Platz des Kreuzes zeigte; später hat er sich dann bekehrt und wurde als Quiriacus Bischof von Jerusalem. Links im Hintergrund zerstört ein Mann mit Spitzhacke den heidnischen Venustempel, der der Legende nach über Golgatha und den Kreuzen errichtet worden war. In der Glorie schwebt die Divina Providentia, die in der rechten Hand ihr Szepter mit dem Gottesdreieck hochhält, von dem ein Strahl aus-

geht und die lahme Frau trifft. Im oberen Drittel des Freskofeldes ist die Kreuzfindung durch Kaiser Heraklius dargestellt. Als der Kaiser Heraklius in vollem Ornat das wiedergewonnene Kreuz nach Jerusalem bringen will, schließt sich das Stadttor. Erst als er barfuß und im härenen Büsserhemd selbst das Kreuz trägt, öffnet ein Engel das Tor, durch das einst Christus geschritten war. Auf einem gewundenen Weg trägt der Kaiser, barfuß und im Büsserhemd, das Kreuz, begleitet vom Bischof von Jerusalem. Dieser Gruppe steht in der rechten unteren Hälfte das Gefolge des Kaisers gegenüber, das die abgelegte Krone und das Szepter mit sich führt. Hier hat Anwander wieder eine neue Kompositionsvariante verwendet. Hat er bisher bei mehrthematischen Konzepten meist auf die Diagonalkomposition zurückgegriffen, so gliedert er jetzt das Bildfeld in zwei horizontal gestaffelte Streifen und gibt jedem dieser Streifen einen eigenen, einander gegensätzlichen Blickpunkt. Der erste für das größere Hauptfeld ist am unteren Ende des Bildrahmens in Blickrichtung auf den Chor. Von diesem Standpunkt aus können eben nur etwa 3/4 der Bildfläche richtig gesehen werden und zwar die Fläche zum Chor hin. Der Streifen direkt über dem Betrachter ist nicht zu sehen. Wenn der Betrachter sich bemüht, das ganze Bildfeld zu sehen, erscheinen zwei Streifen, deren Darstellungen auf dem Kopf zueinander stehen. Dieser von der Logik eines Bildaufbaues an sich unmögliche Zustand, fällt in dem illusionär gemalten Bildfeld nicht auf, weil der Betrachter, wenn er die Kirche mit dem Gesicht zum Altar betritt, den unteren auf dem Kopf stehenden Streifen nicht als darstellende Malerei erkennen kann, sondern als abstraktes Farb- und Formenspiel. Er sieht nur das größere Bildfeld, das sich ihm in seiner perspektivischen Darstellung als richtig präsentiert, und das größere Gewicht einnimmt, weil es in der liturgisch wichtigen Blickrichtung liegt. Wendet aber der Beschauer den Blick nach rückwärts dem Ausgang zu, was liturgisch betrachtet nur beim Verlassen des Gottesdienstes geschieht, dann kann er noch einmal eine Szene, die ein Charakteristikum der Kirche darstellt, betrachten, sozusagen als Ausklang, wobei er dann den vorher gesehenen Teil der Malerei nicht mehr erkennen kann. Man kann also sagen, daß zu der räumlichen und thematischen Staffellung auch noch eine zeitliche Gliederung kommt, die das theatralische Element in der barocken Deckenmalerei unterstreicht. Der gewichtigere Teil des Freskos ist der Auffindung des Kreuzes durch die Kaiserin Helena gewidmet und ist in sich aufgebaut wie ein normales Deckenfresko mit einem Blickpunkt, einer lockeren Anordnung der Figuren und mit der Trennung von irdischer Zone und Glorie. Wesentlicher Punkt der Komposition, wie auch des Gehaltes, ist die Kaiserin Helena mit ihrer Begleitgruppe. Sie ist von der Mitte des Bildfeldes leicht nach rechts verschoben. Durch das Podest und den Schleier, den ein Page trägt und der sich über die ganze Breite des Podestes hinzieht, erscheint die ganze Gruppe blockhaft. Eine Kompositionsachse, die sich schräg nach rechts unten zieht, verbindet die Gruppe um den Bischof und die Gruppe um die Kaiserin. Sie wird markiert von dem Sonnenschirm der Kaiserin und setzt sich fort in der Haltung des Bischofs und dem Querbalken des wahren Kreuzes. Unterstützt wird sie durch den rechten Querschapel der Divina Providentia. Sie bricht sich am Rand in einer deutlichen Gegenbewegung, die in einem Winkel von fast 50 Grad nach links oben wieder wegläuft und durch das Kreuz, das der Mann hält, durch den Längsbalken des wahren Kreuzes und durch den ausgestreckten Fuß der gelähmten Frau bestimmt ist. Diese beiden gegenlaufenden Linien drücken die Dominanz der Kaiserin aus und erweitern die Gruppe unterhalb der Kaiserin. Die gebündelten Kräfte zerstreuen sich und schaffen Raum für breitere Erzählungen. Der Hauptlinie von rechts oben nach links unten paßt sich im Hintergrund auch die Gruppe um die Venusstatue an. Doch diese Hauptrichtung wird nicht nur nach links oben wieder abgeleitet. Von dieser Richtung, die durch das von dem Mann gehaltene Kreuz markiert wird, geht in direktem rechten Winkel eine andere Bewegung ab, die durch das am Boden liegende Kreuz bestimmt wird. Die drei Bewegungen spalten sich wie eine Pfeilspitze auf. Die letztgenannte wandelt sich in dem Querbalken des Kreuzes in eine vierte Richtung, der sich die Gruppe um den Levit unterordnet. Auch diese Bewegung knickt wiederum leicht nach rechts und bewegt sich auf die Divina Providentia zu. Über dem Obelisk, über die erhobene Hand der Providentia setzt sie sich fort in den Querbalken des Kreuzes des Heraklius. Damit werden beide Streifen kompositorisch verknüpft. Die Hauptachse des Bildes wird vielfach gebrochen und verklammert.



Autenried, Langhausfresko, Heilende Wirkung des Hl. Kreuzes, 1766

Auch die flächenhafte Dominanz der Kaiserin, der Providentia, der Bischofsgruppe mit dem Kreuzträger und der Levitengruppe unterstützt das Liniengerüst. In der Providentia, dem Kreuzträger und dem Levit legt sich ein großes Dreieck um den gesamten engeren Handlungsbereich, in dessen Mitte die Kaiserin Helena steht. Durch diese äußeren Markierungen mit hervorragenden Flächen werden die gegenläufigen Richtungen wieder eingefasst und umschlossen. Die gleichen Kompositionslinien, nur umgeschlagen, verklammern das Nebenfeld mit dem Hauptfeld. Die Bewegung des Hauptfeldes von links oben nach rechts unten setzt sich fort in dem langen Balken des Herakliuskreuzes. Die Figuren, die dem Kaiser folgten, gleichen sich allgemein dieser Richtung an. Gegensinnig läuft sie im Nebenfeld von rechts oben nach links unten. Die andere Kompositionsrichtung des Hauptfeldes, die durch den Obelisk markiert ist, setzt sich in der Richtung des Querbalkens fort und teilt sich in der Figuren um den Kronenträger in mehrere parallele, kleinere Richtungen. Die Silhouetten dieser Gruppe aber schließen sich wiederum der ersten Richtung an, so daß diese ein deutliches Übergewicht erhält. Es entsteht der Eindruck zweier übereinander gestaffelten Gruppen, die von links unten nach rechts oben streben, durch den Weg getrennt. Das Ziel des Weges, das Tor von Jerusalem, liegt nicht auf der direkten, durch die Komposition gezeichneten Richtung, sondern biegt um und verliert sich zunächst in der Ferne. Das Ziel selbst erscheint dann am linken Bildrand, obwohl der Kaiser mit dem Kreuz nach rechts geht. Dabei überträgt sich die Komposition auf den Gehalt: der Weg für den Büßenden ist weit und liegt nicht auf der geraden Linie. Die weltliche Gruppe mit den Insignien der kaiserlichen Macht ist noch deutlicher getrennt von dem Weg in die Stadt Jerusalem, dem Symbol für den Himmel.

Das Kolorit des Hauptfreskos ist ein Zusammenspiel vieler heller und kräftiger Farben. Der Himmel der Glorie ist sehr hell gehalten, hellgraue Wolken mit gelben, rosa und hellvioletten Changerungen. Zwischen den Wolken schauen der hellblaue Himmel heraus. Der Mittelpunkt ist in der farblichen Gestaltung der Kaiserin Helena. Ihr Kleid ist von einem kräftigen, strahlenden Goldgelb, dazu das leuchtende Rosa der langen Schleppe und, diesen Farbklang noch unterstützend, das dezente Mittelblau des Ärmels, das stark mit Weiß gehöht ist. Als Abschluß kommt das dunkle Grün-blau des Pagen dazu. Das Grün der Pflanzenvase stellt den Kontakt her zwischen der Glorie und der zentralen Gruppe um die Kaiserin. Die Gruppe links und rechts von der Kaiserin um den Bischof und den Levit ist farbig auf die zentrale Gruppe abgestimmt, aber hat einen eigenen Akzent bewahrt. In der Person des Bischofs kontrastiert Preußischblau mit Grau-grün. Die rechte Gruppe um den Leviten tendiert mehr zu Gelb und Braun. Auch die Seite mit der Kreuzfindung des Kaisers Heraklius ist diesen Tönen angepaßt und orientiert sich hauptsächlich an den warmen Brauntönen der irdischen Zone der Gegenseite. In diesem Fresko hat Anwander eine Qualität der farblichen Gestaltung erreicht, die zu dem Besten in Anwanders Werk gehört.

In der Gestaltung der Figuren und der Malweise sind in Autenried eine deutliche Weiterentwicklung zu verzeichnen. Zwar ruhen die Figuren fest in sich, aber im Gesamteindruck wirken sie gestreckter und der Ausdruck der Gestik nimmt expressive Züge an. Die Tendenz in Großkötz, plastische Werte wieder flächiger und die Übergänge von Höhen zu Schatten abrupt zu gestalten, verstärkt sich und verbindet sich mit dem Bestreben, plastisch und graphisch feste Grenzen aufzulösen. Gesichter verlieren, z. B. im Umkreis des Pagen von der Nähe gesehen ihre plastische Geschlossenheit und werden zu einem freien Spiel verschiedener Farbflächen, die durch wiederum verschiedenfarbige, graphische Linien akzentuiert werden. Erst von weiter entfernt betrachtet ordnen sie sich wieder zu Gesichtern.

Diese Gestaltung zeigt sich nicht überall gleich, sondern nebeneinander kommen aufgelöste und feste Figuren vor, ohne daß sie einander stören. Vorbereitet wurde diese Malweise vor allem in den Kreuzweg von Tapfheim, den Reißensburger Blättern und nur bedingt in Großkötz, das im allgemeinen die Phase von 1762/1763 wiederholt. Mit dieser Stilentwicklung näherte sich Anwander der zweiten Phase der Wiener akademischen Malerei. Anwander entwickelte hier zum zweiten Male in seinem Werk eine Parallelität zu dieser Malergruppe.

Der zweite Freskoauftrag des Jahres 1766 in *Oberbechingen* war im Vergleich zu Autenried wesentlich bescheidener.

Die Ikonographie entwickelt sich im Hauptschiff aus dem Patrozinium und ist dem hl. Michael gewidmet. Das einfach komponierte Hauptfresko im Chor erzählt eine seltene Szene aus der Sebastianslegende: Die Auffindung des Leichnams durch die Christin Lucina. Oben in der Mitte erscheint der verklarte Heilige in voller Rüstung der links unten in tranceartigem Schlaf hingestreckten Lucina, die von einem Helfer gestützt wird, während rechts ein halb nackter Schächer den verstümmelten Leichnam des Heiligen in die Cloaca Maxima stürzt. Im Langhaus wird das jüngste Gericht dargestellt. An der Empore sind die üblichen Bilder angebracht: Engelskonzert, König David mit der Harfe und die hl. Cäcilia an der Orgel.

In Oberbechingen griff Anwander vermehrt auf Vorbilder anderer Künstler zurück, hauptsächlich auf druckgraphische Vorlagen von Johann Georg Bergmüller, wobei deutlich wird, wie stark er sie seiner eigenen künstlerischen Auffassung gemäß umgeformt hat¹⁷⁰.

In dem Hauptfresko „Jüngstes Gericht“ sitzt Christus in der Mitte des Himmels auf dem Regenbogen in der Geste des Richters, umgeben von dem Strahlenkranz. Mit der erhobenen rechten Hand weist er auf das über ihm frei im Himmel schwebende Kreuz. In den Seiten des in Diagonalkomposition aufgebauten Freskos ist jeweils an einer Seite eine Szene des Jüngsten Gerichts dargestellt. Als Wesentlichste erscheint die auf der östlichen Schmalseite. Sie zeigt den hl. Erzengel Michael als Seelenführer. Unterhalb Christi, etwas in den Hintergrund gedrängt, steht der Rundtempel der Ecclesia. Auf der nördlichen Schmalseite sind die Gerechten zu sehen, die aus den Gräbern aufsteigen und von einem Engel dem hl. Michael zugeführt werden, der sie als Seelenführer wieder weiter auf Christus verweist. Auf der westlichen Schmalseite blasen die Posaunenengel zum Jüngsten Gericht und die Toten steigen aus ihren Gräbern heraus. In den Kartuschen wird der hl. Michael noch genauer umrissen in seiner Funktion als Erzengel: als Bezwinger des Satans stürzt er die bösen Engel in das ewige Feuer. Die nächste Kartusche zeigt ihn, wie er die gefallenen ersten Menschen, Adam und Eva, aus dem Paradies vertreibt. Auf diese alttestamentarischen Taten folgen zwei Wohltäterfunktionen für die gegenwärtige Christenheit: er schützt die Pfarrei Oberbechingen und hilft den Kranken. Die Komposition des Langhauses ist eine Diagonalkomposition, wobei aber ein Kriterium dieser Kompositionsform, der eigene Blickpunkt für jede Seite, wieder aufgelöst ist. Das Fresko ist, ähnlich wie in der Dominikanerkirche in Schwäbisch Gmünd, eindeutig auf die Glorie und die dominierende östliche Schmalseite ausgerichtet, wo der hl. Michael als Seelenführer erscheint. Die Zentren der Darstellungen auf den Längsseiten sind nicht mehr in der Mitte der jeweiligen Längsseite, sondern haben sich auf die östliche Schmalseite zubewegt. Dadurch können auch die Längsseiten vom Blickpunkt der Glorie und der Michaelsgruppe im Gesamten überblickt werden. Auf der Michaelsseite öffnet sich der Raum weit nach hinten. Erst durch diese perspektivische Maßnahme war es möglich, alle drei Seiten im wesentlichen von einem Blickpunkt zu erfassen. Die östliche Schmalseite dagegen ist unabhängig von dem restlichen Fresko und hat einen eigenen Standpunkt. Die Grenze zwischen diesen Freskoteilen verläuft etwas unglücklich, denn das Kreuz, das eindeutig zur Glorie gehört, reicht tief in den Raum der Posaunenengel hinein, so daß es von dem Hauptblickpunkt aus betrachtet, in seinem oberen Teil wirr von Beinen umgeben ist. Kompositorisch stellt Oberbechingen einen reduzierten Ansatz der Gmünder Dominikanerkirche dar.

Das Kolorit der Glorie ist allgemein hellgrau mit Abstufungen in Rosa und Lindgrün. Vor der Auferstehungsszene auf der nördlichen Längsseite verdunkelt sich der hellgrau-grüne Himmel. Die gesamte Farbe dieses Freskos vereinigt sich auf einen hellockeren Ton mit grauen und braunen Zusätzen. Aus dem Ton des Himmels auf der nördlichen Längsseite entwickelt sich durch Blauzugaben, verbunden mit Weißhöhungen, ein kalter blaugrüner Ton, der am Mantel des linken Posaunenengels auftaucht. Mit diesem Ton korrespondieren in ihrer Auffälligkeit die kräftigen, fast grellen Mittelblautöne beim Mantel der Rückenfigur, die bei der herausgefallenen Ecke auf Michael zugeht, und beim Mantel von Michael selbst. Feinere Abstufungen finden sich in der linken Längsseitenmitte in der Gruppe der Auferstandenen mit dem Engel.

Vor allem in der Höhung von Rosa auf Mittelgrau zeigt sich dabei eine Zusammenstellung, die auch bei Baumgartner in Bergen und bei Kuen in Roggenburg auftreten. Die Streckung der Figuren, der flächenhaften Behandlung von Höhen und Schatten, im plastischen Aufbau die Anwander in Autenried schon überzeugend formuliert hat, erfährt in Oberbechingen noch eine Steigerung. Besonders deutlich wird dies in der Figur des Schächers im Chorfresko.

Noch in das Jahr 1766 fällt ein erneuter Auftrag für die Jesuitenkirche in *Dillingen*. Es handelt sich um zwei große Gemälde auf Leinwand, die an der Westseite der Kirche über den Beichtstühlen in die Wand eingelassen sind. Dieser Ort ist bestimmend für die Ikonographie. Auf dem linken ist der büßende Petrus abgebildet. Das rechte Bild ist gegensinnig symmetrisch konstruiert und zeigt die büßende Magdalena. Auch in der Komposition sind diese Bilder abhängig von den Fakultätsbildern: sie sind nach dem gleichen Prinzip konstruiert, nur noch vereinfacht. Die Farben sind stark vereinheitlicht unter einem hellen graugrünen Grundton, von dem aus die anderen Töne sich ableiten, wobei weniger neue verschiedene Farben erscheinen, sondern der Grundton nur variiert in der Helligkeit. Anwander hat dabei mit Lichteinfall gearbeitet, eintönig gehöhte Flächen kontrastieren zu tiefen Schattenflächen. Der stilistische Wandel im Vergleich zu den Fakultätsbildern läßt sich besonders gut beobachten.

Das Jahr 1767 war hauptsächlich geprägt von der Arbeit in *Lutzingen* und *Unterkochen*. Die Pfarrkirche in *Lutzingen* stammt aus dem Ende des 17. Jahrhunderts. 1677 baute Georg Danner den Chor und 1680/81 das Langhaus¹⁷¹. 1766/68 erweiterte der Höchststädter Maurermeister Simon Rottmüller die Kirche. Er erhöhte den Kirchenraum und verlängerte ihn um ein Joch, dabei wurde das ursprüngliche Steingewölbe in eine Flachdecke verwandelt¹⁷². Der Stuck stammt von Johann Michael und Bartholomäus Hoß¹⁷³. Als Faßmaler wurde Franz Anton Anwander aus Landsberg herangezogen. Das Langhaus ist ein einschiffiger Raum zu fünf Jochen mit Flachdecke über Kehle. Dieser Flachdecke ist über vier Joche ein rechteckiges Freskofeld eingeschrieben. Mit etwa 18 x 8 m ist es das größte erhaltene Fresko Anwanders, nur vergleichbar mit der Augustinerkirche in Gmünd. Der eingezogene Chor, der sich nach einem Chorquadrat dreiseitig schließt, endet in einer Flachdecke über Kehle. Die Decke ziert ein längsoval, stark kurviertes Freskofeld. In Lutzingen ist ein in seiner Größe und Ausgestaltung reicher Kirchenraum entstanden, der das normale Maß einer Dorfkirche bei weitem überschreitet.

Das ikonographische Programm orientiert sich im Chor an der hl. Eucharistie, im Langhaus an dem Michaelspatrozinium. Das Chorfresko hat Anwander exakt von Großkötz übernommen. Auch ikonographisch sind die gleichen Themen ausgearbeitet. Dieses Fresko ist umgeben von vier Kartuschenbildern: Glaube, Hoffnung, Liebe und Kirche. Das große Langhausfresko ist wiederum eine Weiterbildung des Oberbechinger Langhausfreskos und behandelt die gleiche Problematik: das jüngste Gericht und die Funktionen, die der Erzengel Michael ausfüllt. Die Funktionen, die in Oberbechingen noch in die Kartuschenbilder verbannt waren sind in Lutzingen in das große Freskobild integriert und bilden das Thema der vier Seiten. In den Kartuschen erscheinen verschiedene Themenkreise, einerseits die Evangelisten und der hl. Nepomuk und Franz Xaver und zum anderen Tugenden und Laster: Demut und Friedfertigkeit, Hoffahrt und Zwietracht. Grau gehalten sind die vier Evangelisten und die Heiligen Nepomuk und Franz Xaver. Die Demut, der Evangelist Matthäus und der hl. Nepomuk wurden neu gemalt. Als Maler kommt wahrscheinlich Andreas Merkle aus Hammeln bei Augsburg in Frage, der 1882 die Deckengemälde restauriert hat. Die gesamten Gemälde der beiden Emporenbrüstungen und das Untereemporenfresko stammen von Joseph Leitkrath aus dem Jahre 1782, der auch die für das Jahr 1768 bezugten Seitenaltarblätter ersetzt hatte, wobei diese auch wieder einer Restaurierung des 19. Jahrhunderts weichen mußten. Der Auftrag von 1768 und der Kreuzweg von 1770 beweisen, daß die Lutzingen Kirchenstiftung,

die anfangs Anwander wegen seiner „Säumigkeit“ sehr zugesetzt hat, ihm dies nicht nachgetragen hat, sei es, daß sie mit der Arbeit zufrieden waren, sei es, daß Anwander damals so einen bedeutenden Ruf in seiner engeren Heimat genoß, daß es einfach nicht möglich war, ihn zu übersehen.

Das Chorfresko ist eine nur wenig geänderte Replik des Chorfreskos von Großkötz, 1765. Auch das Langhausfresko entspricht in vielen Teilen dem Langhausfresko von Oberbechingen, wobei Anwander diese Vorlage wesentlich erweitert hat¹⁷⁴. Der gegen die Teufel kämpfende Michael stammt von Cosmas Damian Asam. Anwander veränderte dabei die Stellung der Beine und fügte den wild flatternden Mantel hinzu¹⁷⁵. Die vier Evangelisten stammten aus der bekannten Vorlagenserie der Evangelisten, Kirchenväter und Apostel von J. G. Bergmüller.

Bei dem großen Langhausfresko thront Christus zentral in der Mitte als Richter auf dem Regenbogen, hinter ihm die Mandorla und um ihn der Strahlenkranz. Über ihm schwebt im Himmel das Kreuz, auf das er mit der erhobenen Rechten weist. Die östliche Schmalseite zeigt den hl. Michael als Seelenführer. Im Hintergrund erscheint der Rundtempel der Ecclesia, links darunter steht der hl. Michael, rechts die betende und büßende Ecclesia. Darunter folgen nach einem Hügel, quer über die Schmalseite, die Außenstehenden in einem breiten Band, die aus ihren Gräbern kriechen. Von links unten drängen die Auserwählten zu dem Seelenführer Michael, der sie an den Erlöser verweist. Im Bereich der Gräber, auf der Seite der Verdammten, hat der Künstler sich selbst porträtiert: ein fünfzigjähriger Mann mit einem schmalen Gesicht und dunklem Haar.

Rechts unterhalb der betenden Ecclesia vertreibt ein Engel mit Feuerschwert, unterstützt von einem pferdefüßigen Teufel, die Verdammten, die von hinten hereindrängen. In dem freien Raum des ansteigenden Hügels ist eine Inschrift zu sehen: Beschützt Vor dem strengen gericht und wird sie führen in daß heilige Licht, Eccles. In den Längsseiten wird die Schutzfunktion Michaels noch weiter verdeutlicht. Im Norden ist der Schutz der Lebenden dargestellt. Eine fromme Person schreitet, betend, von seinem Schutzengel geführt, über eine Wiese. Davor steht der Heilige und kämpft mit dem Flammenschwert gegen Teufel. Der Schutzengel weist nach oben, wo direkt über ihnen auf einer Wolkenbank Michael mit der Waage und einem Buch in der Hand lehnt. Unter ihm steht die Liebe und schreibt mit einem Federkiel in das Buch der Seelen: Der Schutz des hl. Michael nützt dem Christen am jüngsten Tag nur etwas, wenn er sich in seinem Leben durch Taten der Liebe hervor getan hat. Auf der Wiese zu Füßen des Michael ist folgende Inschrift gemalt: S. Michael beschützt seine Pflegkinder im Leben. Auf der südlichen Längsseite erscheint das Pendant dazu: Michael als Beschützer der Sterbenden. Vor einer Architekturkulisse ist ein Altar aufgebaut. Davor liegt eine Sterbende, von einem Helfer gestützt. Von links kommt ein Priester auf sie zu und spendet ihr die letzte Kommunion. Michael vertreibt die von Osten eindringenden Teufel. Die Inschrift der gegenüberliegenden Seite setzt sich in dieser Seite fort: und beschützt und stärket sie im Sterben. Wie die beiden Längsseiten thematisch zusammengehören, so auch die Schmalseiten. Ist auf der östlichen Michael als Seelenführer dargestellt, so auf der westlichen Schmalseite Michael als Bezwiner der Teufel. Im Himmel fliegt der Erzengel in aggressiver Geste und wild flatterndem Mantel über dem Abgrund, einer gebirgigen Schlucht und kämpft gegen eine Heerschar von Teufeln und gegen die Wollust und Eitelkeit. Zwischen die Leiber der Teufel sind die Körper der Verdammten eingestreut. Die Beischrift dieser Szene lautet: stürzt den höllischen Drachen und seinen Anhang (apoc 12 Cap.).

Anwander führte kompositionelle Veränderungen gegenüber dem Vorbild Oberbechingen ein. Zwar hielt er auch hier an der Diagonalkomposition fest, erweiterte aber deren strenge Prinzipien in anderer Richtung als in Oberbechingen. Das Format des Freskofeldes ist in Relation zur Breite unverhältnismäßig lang. Bei normaler Diagonalkomposition wäre die Schwierigkeit entstanden, sehr breite, umfangreiche Bildstreifen an der Längsseite zu bekommen, die die Schmalseite leicht hätten erdrücken können. Die östliche Schmalseite hat, bedingt durch die liturgische Notwendigkeit, ein Übergewicht. Anwander setzte deshalb diese Seite als Hauptteil ein, betonte die gegenüberliegende westliche Schmalseite ebenfalls stärker

und nahm die beiden Längsseiten zurück. Um dem formalen Übergewicht der Längsseiten zu entgegen, teilte er das Feld in horizontale Streifen: den Streifen mit Michael als Seelenführer, den der Glorie und den mit Michael als Bezwingen Satans. In die Übergänge dieser Streifen, besonders bei der Glorie und der Michael-Satan-Gruppe, schieben sich keilförmig verengend die Längsfelder hinein. Der engste Punkt liegt dabei dicht oberhalb des Kreuzes. Durch die Ausbildung des Keiles und die Verengung erreichte er, daß die östliche Schmalseite mit Michael als Seelenführer und die Glorie als Einheit gesehen werden, die Szenen der Längsseiten nur als begrenzende Massen empfunden werden (sie entschlüsseln sich erst, wenn man sie isoliert und bewußt in den Blick faßt) und die Szene „Michael als Bezwingen des Satans“ als etwas substantiell Eigenes erscheint. Ein in sich geschlossenes Bildfeld eröffnet sich durch einen schmalen Spalt in ein neues Bildfeld. Mehrere kompositorische Maßnahmen unterstützen dies. Die Keilform der Längsseitenszenen entstehen nicht erst in diesen selbst, sondern entwickeln sich schon aus der östlichen Schmalseite kontinuierlich heraus. Die Gliederungselemente, die die Längsseitenszenen von dem breiten, horizontalen Streifen der östlichen Schmalseite trennen, erreichen bei dem Michael und der Ecclesia ihren Höhepunkt. Die dabei entstehende Richtung nach oben und innen setzt sich in den Längsseiten fort und steigt nach einem kurzen Abfall kontinuierlich auf bis zu ihrer Spitze zwischen Glorie und dem Höllensturz. Diese Richtung wird umfaßt von der ovalen Wolkenbank, die Christus und die Glorie gegen den Höllensturz abschließt. Dahinter fallen beide Längsseitenszenen sehr schnell wieder ab, um nahtlos in die beidseitigen Felsenvorsprünge überzugehen, die den Höllenschlund begrenzen. In diesem Gerüst bildet die Michael-Ecclesia-Gruppe samt der Glorie ein zusammenhängendes und eigenständiges Bild, das in sich wiederum vierfach horizontal gegliedert ist, aber so, daß eine dauernde Zuspitzung nach oben sich ergibt. Die unterste, breiteste und irdische Ebene ist der Bereich der vom Grabe Auferstehenden, korbbogenförmig legt sich darüber die Zone mit Ecclesia und Michael mit den Gerechten und den Verdammten. Michael und die Ecclesia bilden den Scheitel des Bogens. In den Verdammten und den Gerechten ruht der Bogen auf der unteren Zone und schließt sich oben in dem Regenbogen. Diese nach innen sich verjüngende und nach oben drängende Bewegung wird von der bereits geschilderten Bewegung in der Randgliederung begleitet. Außerdem begrenzt sie einen zweiten Bogen, der sich in den Figurengipfeln der Längsseitenszenen abschließend über den ersten Bogen legt. Auf dem Scheitel des Regenbogens, der durch Wolkenbänke verstärkt wird, sitzt Christus, der Weltenrichter, und weist nach oben über sich auf das Kreuz, das der sündigen Menschheit das Heil und die Rettung gebracht hat. Das Kreuz ist die Spitze und zugleich die zentrale Idee der gesamten Komposition. Um diesen zentralen Ort klarer zu betonen, umschloß ihn Anwander mit einer ovalen Wolkenbank. Die beiden Längsseiten haben sich dem angeglichen. Nach den Abgrenzungselementen der östlichen Schmalseite folgt beidseitig die Gruppe der Teufel, die nicht über die Höhe der vorhergehenden Gliederungen hinausgeht, sondern hinter ihr zurückbleibt. Daran schließen sich die Hauptfiguren an, die wiederum beidseitig aus der Masse ihrer Figuren ein gleichseitiges Dreieck aufbauen. Die Szene der westlichen Schmalseite, „Michaels Kampf mit dem Satan“, ist von einer dynamischen und aggressiven Bewegung senkrecht nach unten bestimmt. Die Glorie des Langhausfreskos bestimmt sich aus Blau und Rosa. Über das ganze Fresko zieht sich ein großer Bestandteil Himmel aus einem ziemlich einheitlichen hellen Grauton. Die Wolken der Glorie in ihrer Rahmenfunktion sind aus einem grau rosa Ton. Der von der ovalen Wolkenbank umschlossene Raum der Glorie dagegen ist von einem kräftigen Rosa, ein Ton, der auch in der Figur des Christus enthalten ist. Der Strahlenkranz ist grau. Die das Fresko umgebende Randzone hat einen graugrünen Grundton, der in der Verdammnisszene sich sehr stark mit braunen und roten Tönen anreichert. Diese Farbe bestimmt zusammen mit dem Blau und Rosa des Himmels das Kolorit des großen Feldes. In den Figuren leuchten dann helle kräftige Kontraste, die die Monotonie, die latent vorhanden ist, weitgehend überwinden. Farblich dominiert bei jeder einzelnen Szene die Figur des hl. Michael mit goldener Brünne, weißem Rock, grau-grünem Schild und weitem roten Mantel und goldenem Helm mit rotem Busch. Den Flügeln sind helle, kräftige, blaue Verstärkungen beigegeben. In der Seelenführerseite setzt sich dieser Kontrast in der Ecclesia und dem Engel mit dem Flammenschwert durch. Grau, graues Ocker

und helles Violett beherrschen die Auferstehenden, durchbrochen von kräftigen Kontrasten in blau, rotbraun und grün. Die Längsseitengruppen zeigen die gleiche Farbstruktur. Rechts ist die gelb-rote Dominanz der Michaelsgruppe zu sehen, darauf folgt zentral die Kommuniionsgruppe mit äußerst feinen Zusammenklängen von Chromoxyd, Rosa, Hellblau, Gelb, Braunrot, Violett und Schwarz-Weiß. Links von der Kommuniionsgruppe stehen halb im Hintergrund zwei Diakone, in Weiß und Himmelblau, rechts folgen die beiden Ärzte in gelben, blauen und weißen und violetten Tönen. Die gegenüberliegende Gruppe baut auf den gleichen Farben auf, wobei der blaue und weiße Ton fehlt und durch mehr Grün ersetzt ist. Die oberen Teile der Höllensturzszene, wo der hl. Michael frei in der Luft schwebt, lebt aus Blau- und Rotabstufungen, auch in der Wollust und dem Pfau setzen sich kräftige Blauakzente nach unten fort, begleitet von dem herrlichen Weißrosa des Körpers der Wollust. Der Höllenschlund setzt sich dann aus einer Vielzahl von Grün-, Rot- und Brauntönen fort.

Die größte Leistung von Lutzingen stellt die groß angelegte Komposition des Langhausfreskos dar, das weit über das Oberbechinger Vorbild hinausgeht. Orientiert hat sich Anwander sicher an dem Asam'schen Fresko in Ingolstadt, von wo er auch den Engelsturz entlehnt hat, aber die Organisation der Komposition entwickelt sich kontinuierlich aus den eigenen Werken.

In den Jahren 1767 und 1768 arbeitete Anwander an der Marienwallfahrtsstätte *Unterkochen*. Aufgrund des Chronostichons im Chor mit dem Jahr 1767 muß man annehmen, daß Anwander, bevor er nach Lutzingen zurückgerufen wurde¹⁷⁶, den Chorraum fertiggestellt hat. Mit Sicherheit hat er dann das Langhaus im nachfolgenden Jahr weitgehend vollendet, zumal in diesem Jahr die sicher überlieferten Aufträge geringer waren, während das Jahr 1769 mit Arbeit überfüllt war. Unterkochen war, im Gesamten betrachtet, der größte Auftrag Anwanders in seiner Spätphase, obwohl in Lutzingen das größte geschlossene Freskofeld neben Schwäbisch Gmünd erhalten blieb. In der Vielgestalt der Malereien steht Unterkochen gleichberechtigt neben Münsterstadt und der Augustinerkirche in Gmünd. Die künstlerische Ausstrahlung dagegen ist im Vergleich zur Größe und der dominierenden Stellung als Wallfahrtskirche in der Landschaft gering geblieben. Das liegt zum einen an künstlerischen Schwächen und an dem schlechten Erhaltungszustand, der die Wirkung des Langhausfreskos mindert. Die Kirche wurde von dem Gmünder Baumeister Johann Michael Keller umgebaut, Stuckator war wieder Johann Michael Hoiß und Faßmaler Franz Anton Anwander. An das einfache 6 1/2-jochige Langhaus mit einer weiten Stichkappentonne schließt sich ein eingezogener Chorraum an mit einer Stichkappentonne über einer 3-jochigen, pilastergeschmückten Wand. Im Chor ist in die Decke ein annähernd rechteckiges Freskofeld eingeschrieben. An den Wänden sind zwischen den Pilastern je sechs Wandfresken angebracht. Die Decke des Langhauses wird in einer etwas altertümlichen Weise mit drei separaten Freskenfeldern gefüllt; vor dem Chor ein kleines queroval, dann das große, mittlere, längsovale Hauptfeld und schließlich das fest runde Freskofeld über der Empore. In den Gewölbezwickeln befinden sich große, weit in die Deckenfläche hineinragende Kartuschenbilder.

Das ikonographische Konzept ist ganz der marianischen Thematik untergeordnet. Unterkochen ist der größte und umfangreichste Marienzyklus, den Anwander gemalt hat. Im Hauptfresko des Chores wird die Muttergottes und Ecclesia vor den örtlichen politischen Machthabern verherrlicht. Dieses Hauptfeld umgeben acht Kartuschen. Auf die Lauretanische Litanei spielen die Emblemkartuschen in Tonmalerei an: der verschlossene Garten, die Lilie unter Dornen, die aufgehende Morgenröte und dazu der befestigte Rundtempel. Zwischen den Pilastergliederungen der Wände sind noch sechs große Wandfresken angebracht. Zuerst die vier Kirchenväter in ausführlichen Schilderungen und dazwischen eine Verbildlichung des Altarsakramentes und des Rosenkranzes¹⁷⁷. Das erste Fresko im Langhaus zeigt Mariä Verkündigung. Bei dem Hauptfresko im Langhaus stammen weite Teile nicht mehr aus der Hand Anwanders (siehe Werkkatalog), was aber wohl nichts an dem Konzept geändert hat. In der Glorie erscheint die Krönung Mariens, in der irdischen Zone die Apostel, die der

Himmelfahrt beigewohnt haben. Das dritte Langhausfresko über dem Chor erzählt die Heimsuchung in einer ausführlichen, breit angelegten Art. In zwölf Kartuschen des Langhauses und des Chores erscheinen Verse aus dem Magnifikat, die durch bildliche Beispiele aus dem Alten Testament verdeutlicht werden. Das erste Bild im Chor zeigt König David, der vor dem Namen Gottes singt; dazu ist die Inschrift „Magnificat anima mea Dominum“ zu ergänzen. Das zweite Bild erzählt, wie der Prophet Jeremias sehnsüchtig zu Gott betet, dazu gehört die Inschrift „Exultavit Spirit / us meus in Deo salutari meo“. Zu dem Bild der Judith mit dem Haupt des Holofernes gehört die Sentenz „Beatam dic / ent omnes generationes“. Der Zusammenhang dieser vier Chorkartuschen mit den Langhauskartuschen ist heute nicht mehr erkennbar, da bei einer Restaurierung 1948 die Inschriften übermalt worden sind¹⁷⁸. Die größeren Langhauskartuschen führen den Zyklus fort. Zu dem Vers „Et sanctum nomen ejus“ konnte das Bild noch nicht aufgeklärt werden: ein Mann mit einer Mondsichel auf dem Kopf betet, im Hintergrund erscheinen zwei Engel und ein Teufel. Mit dem Opfer Noahs verbindet sich der Vers „Et misericordia eius a progenie.“ Der Vers „Fecit potentiam in brachio suo“ nimmt als Bild die Niederlage des Sanherib auf. Der Turmbau Babels mit dem König Nimrod verdeutlicht die Zeile „Dispersit super bos mente cordis sui“. Der Sturz des König Antiochus gilt als Beispiel für den Satz: „Deposuit potentes de sede“. Die Szene Moses schlägt Wasser aus dem Fels ist das Bild zu: „Esurientes implevit bonis“. Die Szene Moses läßt das rote Meer sich schließen über den Ägyptern verbindet sich mit dem Vers: „Suscepit Israel puerum suum.“ Abraham dankt Gott für die Geburt von Isaac verdeutlicht den Satz: „Sicut locutus est ad patres nostros Abraham“.

In Unterkochen hat Anwander hauptsächlich auf das eigene Formenrepertoire zurückgegriffen¹⁷⁹. Die Darstellung der Heimsuchung in dem letzten Langhausfresko beruft sich auf eine Vorlage von Francesco Solimena, die Philipp Andreas Kilian in seiner Bilderbibel veröffentlicht hat¹⁸⁰.

Im Chorfresko schwebt Maria als Immakulata in dem weiten himmlischen Raum der Glorie. Rechts von ihr fliegen Engel mit Lilienstab und Spiegel, die auf die Anrufungen der Lauretanischen Litanei sich berufen. Auf den Spiegel trifft ein Gnadenstrahl, der von dem Gottesdreieck, das der über der Immakulata schwebende Engel hält, ausgeht. Dieser Engel symbolisiert die Divina Providentia. Unterhalb der Immakulata ist eine Architekturkulisse aufgebaut, die, durch signifikante Details ausgewiesen, die Peterskirche in Rom andeutet. Davor sitzt die Allegorie der Ecclesia und übergibt einer rechts neben ihr stehenden, prächtig gekleideten Frau ein Dokument. Die Frau bedeutet die Welt, mit der die Kirche einen ewigen Pakt schließt. Über der Ecclesia und der Welt lehnt das Alter, das ein Buch mit der Inschrift „usque ad in Fut saeculum“ und einen geschlossenen Ring als Zeichen der Ewigkeit in Händen hält. Neben der Übergabeszene stehen Kardinäle und ein schreibender Franziskaner, in dem der scholastische Marienverehrer Duns Scotus zu sehen ist. Sie leiten über zu der von Schwenkenbach bekannten Gegenreformationsszene. Die linke Gruppe zeigt wieder den Pfalz-Neuburgischen Kurfürst und den Georgsritter, die rechte Seite den Habsburger König Ferdinand I., und, als örtlichen Machthaber, den damaligen Propst von Ellwangen, Graf Ignaz Fugger von Weißenhorn. Vom Gehalt her stuft sich das Fresko ab von der Immakulata als himmlische Verkörperung der Ecclesia, über die irdische Ecclesia und ihrem Pakt mit der Unterkocher Wallfahrt zu den kirchlichen und weltlichen feudalen Mächten, die die Gegenreformation und die Rekatholisierung in diesem Raum tragen. In diesem Programm wird noch einmal die politische Absicht besonders deutlich, die Herrschaftsverhältnisse in der Zeit des Spätféudalismus als ewig, gottgewollt und daher unveränderbar darzustellen. Zwanzig Jahre später wurde in der französischen Revolution die feudale und klerikale Adesherrschaft zum ersten Mal in Europa überwunden und eine Republik errichtet. Das Chorfresko hat für seinen Ort und seine Funktion eine erstaunliche Größe und übertrifft an Geschlossenheit und Wucht alle anderen Freskofelder des Langhauses. Das längsrechteckige, große Format brachte kompositorische Schwierigkeiten mit sich. An sich wäre für ein solches Format eine Diagonalkomposition oder eine Komposition mit zwei gegensätzlichen Bildstreifen, wie in Autenried,

oder eine Mischung beider Formen, wie in Lutzingen, am entsprechendsten. Solche Kompositionsformen sind aber ungebräuchlich für ein Chorfresko. Anwander griff daher auf das dreigestufte Schema mit einem Blickpunkt, das er in Hasberg ausgebildet hat, zurück. Da nun das Feld schmal, aber sehr lang ist, werden die Streifen in sich breiter und die seitliche Verklammerung wird fast unmöglich. Anwander konnte sich dieser Schwierigkeit nicht entziehen, obwohl er die Zahl der Streifen auf vier erhöhte, um ihre Breite so zu mildern. Oben erscheint in einer freien Himmelsfläche der Engel mit dem Gottesdreieck. Darunter schließt sich der Streifen der Immakulata an mit der Engelsgruppe. Diese Gruppe ruht mit ihrer Wolkenbank auf der Peterskirche aus, an deren unterem Rand der Papst, die Welt und die kirchlichen Würdenträger stehen. Unter dieser Zwischenszene erscheint als irdische Zone der Streifen der geschichtlichen Machthaber. Da diese Streifen nicht durch vertikale Kompositionselemente verklammert sind, wirkt das gesamte Bildgefüge spannungslos. Die Farben des Chorfreskos sind noch gut erhalten, wenn auch etwas verblaßt. Auffallend ist eine deutliche Dominanz an Rosatönen, die die Gesamtwirkung beeinträchtigen, wobei in einzelnen Figuren sehr glückliche Kombinationen auftreten können.

Im ersten Langhausfresko, „Mariä Verkündigung“, tritt der Erzengel Gabriel mit dem Lilienstengel in der Hand von links auf Maria zu, die vor einem flachen Lesepult kniet und sich aufblickend dem Engel zuwendet. Die Taube des Heiligen Geistes ist um die Dreifaltigkeit erweitert. Links über ihr ist Gottvater zu sehen. Rechts neben der Taube erscheint Christus in einem vollständigen Gewand und einem weiten Mantel auf einer Wolke. Hinter ihm tragen zwei Engel das Kreuz. Am unteren Rand in der Mitte liegt eine Allegorie der geistlichen Herrschaft Ellwangs. Die Glorie ist ein in gelblich und grau gebrochenes Hellrosa. Dazu kommt die hellgelbe und hellviolette Farbe Gottvaters und der Gottsohn mit Hellviolet und Rot mit gelben Höhungen. Der Verkündigungsengel erscheint in Grauweiß, Gelb und Rosa vor einem himmelblauen Hintergrund. Die Madonna ist traditionell in rot und blau gekleidet. Die Farbe ist sehr duftig und leicht.

Durch die Entwurfszeichnung in Göteborg läßt sich das ursprüngliche Aussehen des Hauptfreskos rekonstruieren. Die durch verschiedenläufige Bewegung zerrissene Komposition war ursprünglich eine geschlossene Dreieckskomposition, aufbauend auf einem gleichseitigen Dreieck, an dessen Spitze Maria stand. Die rechts und links der Wolke angeordneten Engel richteten die Kompositionskräfte durch Haltung und Bewegung auf Maria und den Himmels-thron. Diese nach oben strebenden Kräfte wurden durch die Apostelgruppe um den leeren Sarkophag noch unterstützt. Die Realitätsebenen der irdischen Realität mit den Aposteln, des Wunders mit Maria und den Engeln und des Himmels sind flächenmäßig geschieden, aber durch die in der Dreieckskomposition gebündelten Bewegungskräfte verbunden. Diese großangelegte Kompositionsform wurde durch die Neumalungen (siehe Werkkatalog) vollkommen zerstört.

Das Kolorit des Hauptfreskos im Langhaus ist in der oberen Hälfte in dem Bereich der Glorie nicht mehr original. Ein Riegel an störenden Farben zieht sich quer durch das ganze Fresko und trennt die Glorie von der Apostelgruppe, deren Farben noch auf Anwander zurückgehen. Die rechte Architektur baut sich auf braun-ockeren und chromoxyd-grünen, die Gruppe um den Obelisk auf grauen und kräftigen hellen grau-grünen Tönen auf. Mit Sicherheit sind nur noch die Apostel bei dem Obelisk von Anwanders Hand. Die Mittelgruppe um den Sarkophag und der Evangelist, der auf die Szene hinweist, sind stark übermalt. Das Heim-suchungsfresko über der Empore ist das beste und übertrifft auch das östliche Langhaus-fresko. Vor einem hellen grauen Himmel baut sich rechts eine lichte ockergraue Architektur auf. Davor steht Zacharias mit einem hellen Blaugrau und Weinrot gekleidet. Elisabeth trägt ein hellvioletttes Untergewand und einen gelben Mantel mit grünen Streifen. Marias Gewand ist hellviolett, das ins Bläuliche changiert, der Mantel hellblau und der Rock gelblich. Zusammen ergibt dies einen bunten, hellen, freundlichen Zusammenhang. Unterhalb des Zacharias steht Joseph in einem gelb-violetten Kleid, sein Knecht trägt Gelb und Weinrot. Rechts liegt die Allegorie der Fruchtbarkeit in einem hellen grauen Gewand und einem zarten zitronengelben und dunkelgrünen Mantel. Der neugemalte Engel erscheint in dunklen, braunen Tönen,

die sehr kraß kontrastieren zu der gutgelungenen Farbigkeit des übrigen Freskos und die freundliche Pracht dieser Farben stört.

Die Aufhellung der Farbe und die Auflösung der festumrissenen Körperlichkeit behielt Anwander bei, ebenso wie die schon geschilderte Art der Faltengebung. Dagegen fehlt der expressive Zug und die Längung der Figuren. Der Körper ist kräftig und muskulös gestaltet und ausgewogen in der Gestik. Damit lehnte sich Anwander in Unterkochen wieder stärker an die vorausgegangene Phase des letzten Jahrzehntes an. Unterkochen weist einige Schwächen in der Komposition und der Farbgebung auf; daneben stehen Stellen von erlesener Gestaltung und großer Könnerschaft in dem östlichen Langhausfresko, in der unteren Hälfte des mittleren Freskos mit Ausnahme des Evangelisten und der mittleren Apostelgruppe, in dem Heimsuchungsfresko und den Evangelisten im Chor, die das malerische Niveau Anwanders beweisen.

1768 hat Anwander neben Unterkochen noch ein zweites marianisches Thema bearbeitet in der kleinen Filialkirche „Unserer Lieben Frau Unbefleckte Empfängnis“ in *Frauenriedhausen*. Für das im Kern aus dem 13. Jahrhundert stammende Kirchlein malte Anwander 1766 die Altarblätter, von denen eines sich im Lauinger Schloß erhalten hat. 1768 malte er dann die Deckengemälde. Der Stuck stammt von Johann Michael Hois aus Apfeldorf.

Die Kirche ist ein einfacher, einschiffiger Bau mit eingezogenem, quadratischem Chorraum. Nach oben schließt dieser in einem Muldengewölbe über Zwickeln ab. In der Mulde ist ein fast rundes Freskofeld eingeschrieben. Ein rundbogiger Chorbogen verbindet den Chorraum mit dem Langhaus, das nach oben in einer Flachdecke über Kehle abschließt. Diese Flachdecke ist weitgehend von einem fast quadratischen Freskofeld bedeckt, das an den Ecken runde Ausbuchtungen hat und an den Längsseiten etwas eingeschnürt ist.

Das Hauptfresko im Chor zeigt die Krönung Mariens durch Christus verbunden mit Mariä Himmelfahrt. In den Kartuschen erscheinen zwei alttestamentarische Vorbilder Mariens: Judith mit dem Haupt des Holofernes und die Krönung Esthers durch Ahasver. Die vier Zwickelkartuschen zeigen die vier Evangelisten. Das Hauptfresko des Langhauses hat die Verherrlichung Mariens als Himmelskönigin zum Thema. Das Kartuschenbild, das direkt unter der Mitte der östlichen Schmalseite liegt, ist besonders hervorgehoben. Im freien Raum schwebt Maria als Immaculata. Unter ihr an der Erdkugel gelehnt, die mit dem Tierkreis umgeben ist, liegt die Allegorie des Lehr- und Hirtenamtes der Kirche. Vor dieser Allegorie kniet die von Schwenenbach und Unterkochen bekannte gegenreformatorische Staffage: der Kurfürst Wolfgang Wilhelm mit dem Georgsritter und der König Ferdinand. Zu dieser Kartusche gehören noch die drei anderen Längswandkartuschen, die Verkündigung, die Heimsuchung und über der Empore die Geburt Mariens. Einen weiteren Zyklus stellen die Eckkartuschen dar, die sich auf die Lauretanische Litanei berufen: Heil der Kranken, Zuflucht der Sünder, Trösterin der Betrübten und Hilfe der Christen. In Frauenriedhausen griff Anwander verstärkt auf Anregungen aus dem eigenen formalen Repertoire zurück. Hauptsächlich nahm er Anleihen aus den Fresken von Schwäbisch Gmünd, Schwenenbach und Unterkochen auf¹⁸¹.

In dem Chorfresko „Mariä Himmelfahrt“ ist Maria in der Mitte auf einer Wolkenbank zu sehen, links oberhalb der Maria etwas am Rand des Freskofeldes die hl. Dreifaltigkeit. Christus hält die Krone über das Haupt Mariens, während die Taube des hl. Geistes den Strahl der Gnade durch die Krone auf Maria sendet. In der unteren Bildhälfte findet sich noch die offene Grabtumba, über der ein Engel fliegt. Bei dem kleinformatigen Fresko konnte sich keine großangelegte Komposition durchsetzen. Die Figuren sind ohne wesentliche Stützen von Architektur über dem Himmel verteilt. Durch die perspektivischen Notwendigkeiten – der Blickpunkt liegt unter dem vorderen Rand des Bildfeldes, wenn die Gloriengruppe als oben angesehen wird – ist die Bildebene gekippt, so daß der untere Teil des Freskos, die Grabtumba mit dem Engel, räumlich nach vorn in den Vordergrund gerückt erscheint. Darüber baut sich die Gruppe Maria-Dreifaltigkeit auf. Dabei ist eine dominante Linie zu erkennen von der Dreifaltigkeit links oben zur Mitte mit der flächenmäßig überragenden Mariengruppe; die

rechts oberhalb der Gruppe schwebenden Engel haben die Aufgabe, die dominante Linie harmonisch auszugleichen.

Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch die Farbgebung. Die Farben des Chorfreskos sind intim, klar und harmonisch und setzen sich zusammen aus Rosa, Hellblau und rötlich eingefärbten Grautönen im Wechselspiel von offenem Himmel und den changierenden Wolkenfarben, wobei bei Christus das Kolorit sich auf Rosa konzentriert, bei der Weltkugel auf Hellblau und bei der Madonna auf ein kräftiges Rosa und ein Mittelblau.

In dem Langhausfresko sitzt Maria gekrönt auf einem Stufenthron; darunter kündigt ein Engel den Ruhm der Himmelskönigin. In der Linken hält er die Inschrift der Weisheit und einen prachtvollen Kodex, auf dem in goldenen Lettern steht: „Haec CoeLI terraque DoMinatrIX“ (= 1768). Die Wolke reicht tief in einen zentralen Portikus hinein, vor dem die Figur der Ecclesia thront, die auf die Inschrift des Kodex weist. Zu Füßen der Ecclesia ruht die Erdkugel, der das Marienmonogramm eingeschrieben ist. Links und rechts der Weltkugel huldigen die Erdteile der Himmelskönigin.

Die Komposition des Langhauses orientiert sich an der Komposition des Hauptfreskos in Großkötz. Die Prinzipien sind die gleichen, das Harmonisierungsbestreben ist im Detail aber noch erweitert. Die Gruppe der Glorie ist konsequent dreieckig konstruiert, was der Baldachin noch unterstreicht. Die Bewegungslinie von Großkötz ist ausgeschaltet. Die Figurengruppe der irdischen Zone ist streng symmetrisch. Die Erhöhung in der Mitte zu inner dem Dreieck angenäherten Umrißlinie wird durch den Posaunenengel noch verstärkt. Gerade in dem intimen Rahmen der kleinen Kirche kommt der klare und harmonische Aufbau des Langhausfreskos besonders deutlich zum Ausdruck. Den gleichen hellen Eindruck vermittelt das Langhausfresko. Das Grundkolorit besteht aus Gelb, Hellbeige, Rot und Braun. Daraus entwickeln sich verschiedene Mischungen. Die Maria zeigt ganz ähnliche Farben wie die Madonna im Chorfresko. Diese Töne verstärken sich in dem blauen Mantel und dem dunkelroten Buch des Posaunenengels. In der unteren Zone der Erdteile herrscht eine vielfältige, aber wohl abgestimmte Palette vor. In der Figurengestaltung verzichtete Anwander, dem Grundkonzept der Fresken entsprechend, vollkommen auf expressive Gestik. Auch größere Spannungen in der Gestaltung der Gewänder und Körper vermied er. Diese harmonisierende Bildauffassung stellt eine Ausnahme in Anwanders Werk dar, die in Großkötz schon einmal vorbereitet worden war. Aber mit einer solchen Vollkommenheit hat Anwander weder vorher noch nachher die Idee eines „klassischen“ Bildaufbaues verwirklicht.

An dieser Stelle seien noch einige undatierte Werke erwähnt, die sich alle auf das Jahr 1768 festlegen lassen und sich in ihrer Feinheit und Preziosität an Frauenriedhausen anschließen.

Der wichtigste dieser Aufträge sind die Sakristeifresken von *Obermedlingen*. Hier haben sich bisher kaum beachtete Malereien von hoher Qualität erhalten. Die Sakristei in der ehemaligen Klosterkirche ist im Gegensatz zum Kirchenraum selbst noch im originalen Zustand. Nach oben schließt der Raum in einer flachen, korbogenförmigen Tonne mit tief in das Feld reichenden Stichkappen. Der Stuck wird Dominikus Zimmermann zugeschrieben und etwa auf 1720 datiert¹⁸². In der Mitte der Tonne ist Raum gelassen für zwei gleich große, hintereinanderliegende Freskofelder, deren Form aus einer Vermischung von Quereval und Rechteck entsteht. Die Randstuckierung ist weiß. Das erste Fresko zeigt, wie die Jünger in Emmaus Christus am Brotbrechen erkennen, das zweite, wie David den Priester Ahimelach in Lobe bittet, ihm die heiligen Schaubrote zu geben. Die beiden Fresken sind mehr nach den Prinzipien eines Tafelbildes konstruiert als nach den Prinzipien der Deckenmalerei, wobei natürlich die perspektivischen Bedingungen der Deckenmalerei berücksichtigt blieben. Die Quadratur grenzt einen Raum seitlich und nach hinten ab. Dieser Raum ist im Mittelgrund der Träger der Handlung. Der Vordergrund schließt sich in einer flachen Treppenformation ab. Symmetrisch um einen freien Raum in der Mitte stehen sich die Hauptakteure gegenüber und entwickeln sich aufeinander zu. Die perspektivischen Linien sind auf den Blickpunkt ausgerichtet, der für beide Fresken gegenseitig genau in beider Mitte liegt.



Obermedlingen, Sakristei, Die Jünger in Emmaus, 1768



Dillingen, Jesuitenkirche, 1768

Die Ausgewogenheit der Komposition wird auch durch die Ausgewogenheit der Farbe manifestiert. Im Gegensatz zu der allgemeinen Entwicklung in der Spätphase des Werkes, sind die Farben hier wesentlich dunkler und satter. Der Himmel des Emmausbildes ist von einem dunklen Hellblau, die Hintergrundsarchitektur grau-grün, die Säulen rötlich. Der braungrüne Vorhang steht im Zusammenspiel zu den Farben der Hintergrundsarchitektur. Der dominierende Akzent im handlungstragenden Mittelgrund ist die Figur Christi in einem kräftigen, rot-blauen Kontrast, der durch das Goldgelb des Sessels noch ergänzt wird. Im Vorder- und Mittelgrund erscheinen die Hintergründstöne wieder in dem Grün des Tischtuches und dem Rot der Stufen, wobei der Ton des Tischtuches kräftiger geworden und mit weiß gehöht ist. Aus dieser Farbe entwickelt sich das Untergewand des rechten Jüngers, während sich sein Mantel in seinem mittleren Grün mit der braunen Höhung der Farbe des Vorhangs nähert. Das zweite Fresko gleicht sich dem ersten vollkommen an. Vor einem blauen Himmel mit weißen Wolken steht eine mittlere, grau-grüne Architektur. Der zentrale Kontrast stellt sich in dem goldgelben Mantel des Priesters und dem kräftigen mittelroten Mantel Davids dar. Die Gestalt Davids ergänzen noch die gelbe Brünne, der blau-graue Rock und die grau-grünen Strümpfe. Das Blau des Himmels spiegelt sich in dem Wams des Pagen. Zu dieser ausgewogenen Farbkultur gesellt sich eine feine Malweise. Feine Schattierungen und Übergänge werden von Anwander mühelos gelöst.

Das kleine Altarblatt in der Filialkirche St. Radegundis in *Untermedlingen* lehnt sich in seiner weichen, feinen Malweise sehr eng an Frauenriedhausen und die Obermedlinger Sakristeifresken an. Es lebt ganz aus der prächtigen Gestalt der hl. Radegundis, die der Kaiserin aus Autenried nachempfunden ist, die wiederum auf den Entwurf Baumgartners für Bergen zurückgeht. Da dieses Altarblatt auf 1768 gesichert ist, können andere Gemälde ebenfalls auf 1768 festgelegt werden. Einmal die beiden kleinen aus Kupfer gemalten Tafeln im *Museum von Schwäbisch Gmünd* und andererseits die hl. Elisabeth von Portugal und die hl. Pulcheria aus dem Zyklus der ovalen Heiligenbilder in der *Jesuitenkirche in Dillingen*, die somit Anwander von 1761 bis 1768 kontinuierlich beschäftigt hatte. Beide sind in Komposition, Haltung und Ausdruck so ähnlich, daß man von zwei parallel aufeinander abgestimmten Bildern sprechen muß. Einzelheiten in der Gewandung und in den Gesichtszügen weisen auf die Untermedlinger Radegundis hin. Als bedeutendster Gemäldeauftrag erscheinen in diesem Jahr die beiden Seitenaltarblätter in der Klosterkirche von *Obermedlingen*. Im allgemeinen zeichnen sich die Bilder des Jahres 1768 durch eine Sorgfalt der Ausführung, eine feine Pinselführung, einen feinen Farbauftrag und eine gute Durchgliederung der Figuren aus. Trotzdem bewahren sie außer der expressiven Gestik alle Merkmale der späten Stilphase. Auch in den wenigen, gut erhaltenen Langhausfresken von Unterkochen sind diese Elemente teilweise und rudimentär noch zu erkennen. Das Heimsuchungsfresko liegt ganz auf der Linie der anderen Arbeiten von 1768.

Im Herbst des Jahres 1768 bekam Anwander noch den Auftrag, die *Kapelle St. Michael* auf dem alten Friedhof in *Jettingen* auszumalen. Die Michaelskapelle ist ein kleiner Ovalbau von Joseph Dossenberger, von dem auch der Stuck stammt. Anwander berief sich bei der formalen Ausgestaltung hauptsächlich auf druckgraphische Vorbilder von Johann Georg Bergmüller, die er auch in Oberbechingen benutzt hat¹⁸³. Das ikonographische Programm behandelt einer Seelenkapelle gemäß die Problematik des Heils und des Gerichts. Oben in der Glorie thront die hl. Dreifaltigkeit. Aus der Seitenwunde Christi spritzt Blut in einen Kelch mit einer Hostie, von wo es in die Waagschale des hl. Michael fließt, der unter Christus steht. Das Blut Christi bringt die Waage zum Ausschlagen. Neben dem hl. Michael kniet die Madonna als Fürbitterin. Hinter ihr auf der Wolkenbank wird sie von Heiligen in ihrer Fürbitte unterstützt: Johannes der Täufer, Antonius von Padua, Barbara, Franziskus und im Hintergrund Joachim und Anna. Hinter dem Michael stehen die drei Augsburger Bistumsheiligen Ulrich, Afra und Simpert. Unter der Gruppe Michael und Maria lehnt der hl. Petrus auf einer Wolkenbank; zu ihm neigt sich die Allegorie der Liebe. Ein Putto trägt eine Patene, auf der Hostien und Rosenkränze liegen. Daneben und unter der Wolkenbank ist das Fege-

feuer als Gewölbe mit einem vergitterten Eisentor, worin die Armen Seelen schmoren, dargestellt. Nach unten schließt die gesamte Komposition in eine Treppe, in die eine Schriftkartusche eingelassen ist: „Wahrlich, ich sage Dir, Du wirst von dannen nicht heraus kommen, bis du den Letzten Heller bezahlest“ (Matth. 5, V 26). In den Kartuschen werden die das Thema „Jüngstes Gericht“ umgebenden Unterthemen besprochen: Die Auferstehung von den Toten am Jüngsten Tag, der Tod, die Rettung der Gerechten und die Hölle. Das Wandbild über der Tür zeigt den auferstandenen Christus über der Grabtumba. Ein Leinwandbild, „Christus im Grabe“, das 1769 gemalt worden ist, ist verloren gegangen.

Durch den Bogen der irdischen Zone schiebt sich eine Ungleichgewichtigkeit in die Komposition. Auf der Höhe des Bogens bis zum Rand sitzen die Heiligen um Johannes den Täufer. Die anschließende Gruppe in der Anlehnung Michaels, Maria, Christus bildet den zentralen Punkt. Sie ist aus der Mittelachse zur linken Seite hin verrückt, durchbricht die bandartige Geschlossenheit der Heiligengruppe und stößt nach oben und unten vor. Von Christus ausgehend setzt sich zickzackartig über Michael und Petrus eine starke Achse bis zur Liebe durch. Raum und Schwung dieser Achsen werden gestützt durch den Bogen des Purgatoriums. Die Farbgebung ist bunt und kräftig, die Tendenz zur Vereinheitlichung der Farbe ist abgeschwächt. Die Glorie erscheint in den für Anwander traditionellen Tönen in Hellgelb, Rosa, Hellviolett und sehr helles Himmelblau. Christi Mantel ist ein mit Rosa aufgehelltes Weinrot. Bereits kräftiger ist die Gestalt des Michaels, gelb die Brünne mit braunen Schatten, der Mantel weinrot und an den Flügeln kräftige blaue Farbtupfer. In der Figurengestaltung finden sich dann Rot, kräftiges Blau, Lila, Erdbraun.

Zwar herrschen auch bei diesem Fresko alle malerischen Eigenschaften und Fähigkeiten der Spätzeit vor, aber in den Details ist die Ausführung oft trocken und wenig differenziert. Als qualitativ schlechtere Malerei stechen ab: Maria, die Allegorie der Liebe, Petrus, die unteren Teile von Johannes, darüberhinaus die Stufen des Purgatoriums und die dazugehörigen Wolken, d. h. etwa die ganze untere Hälfte des Freskos. Als Hypothese bietet sich an, daß diese unteren Teile weitgehend von dem jüngeren Sohn Anwanders, Johann Anwander, gemalt worden sind, dessen Anwesenheit in Jettingen archivalisch bezeugt ist. Der jüngere Sohn war damals 16 Jahre alt und Lehrling oder Geselle bei seinem Vater.

Im Jahre 1769 bekam Anwander noch zwei kleine Aufträge in *Jettingen*. Für die Kirchenstiftung malte er ein Fresko in den Kalvarienberg, das nicht mehr erhalten ist¹⁸⁴. Für die Ortsherrschaft der *Grafen Schenk von Stauffenberg* mußte er das *Familiengrab* ausmalen. Der Baumeister war Joseph Dossenberger¹⁸⁵. Der Innenraum hat den Grundriß eines Halbkreises. In den Wandfeldern war ursprünglich ebenfalls figurative Malerei angebracht, die aber heute mit einer roten Farbschicht übermalt ist, wobei hie und da Reste der ursprünglichen Malerei noch durchschimmern. Oberhalb der abschließenden Bogenform ist das Fresko noch im originalen Zustand und stellt die einzig erhaltene Außenmalerei von Anwander dar. Die Bogenform setzt sich zunächst nach oben in malerischen Mitteln fort, wobei die architektonischen Gliederungsformen weitergebildet werden; in der stärker betonten Mitte ist eine Schriftkartusche angebracht. Über dieser gemalten Architekturzone setzt die die Kalotte ausfüllende figurative Malerei ein. Dargestellt ist die Opferung Isaaks durch Abraham. Die schon erwähnte Schriftkartusche befindet sich direkt unterhalb des Opfersteines. Die Inschrift lautet: „Also hat Gott die Welt geliebt, daß er seinen eingeborenen Sohn gegeben, Joan 3, 6“. Der Himmel ist hellblau und ocker. Der Mantel des Engels ist hellblau mit leichten Changierungen ins Grünliche. Abrahams Mantel wechselt von weinrot bis rostrot, sein Untergewand ist grün mit hellgelber Höhung. Die Haut von Isaaks nacktem Körper ist hellocker mit den weichen rosa Höhungen, sein weißer Lendenschurz hat graue Schatten, der weite Mantel ist von einem kräftigen mittleren Blau mit hellgelben Höhungen. Was die Qualität der Malweise anbetrifft, steht dieses Gemälde über dem Hauptfresko der Seelenkapelle in Jettingen. Der Aufbau der Figuren ist dem Thema entsprechend logisch und schwungvoll. Die Längung,



Dürrlauringen, Chorfresko, Marter des hl. Veit, 1769



Dürrlauingen, Langhausfresko, Verherrlichung des hl. Nikolaus, 1769

die Verselbständigung der Faltengebung und der plastische Wert sind wieder zu erkennen, obwohl hier die Figur noch geschlossen erscheint.

Auch in seinen letzten Lebensjahren hatte Anwander noch eine erstaunliche Anzahl an Aufgaben zu bewältigen. Sein letzter großer Auftrag in *Dürrlauingen* wurde von Josef Bichlmayr aus Holzheim, einem sich eng an Joseph Dossenberger anlehrenden Meister, erbaut¹⁸⁶. Gemäß dem Doppelpatrozinium ist der Chorraum dem hl. Veit und das Langhaus dem hl. Nikolaus gewidmet. Das Hauptfresko des Chores zeigt das Martyrium des hl. Veit auf dem Feuerrost, wobei deutliche Parallelen zu dem Fresko „Marter des hl. Laurentius“ in Grunertshofen auftreten (1752). Das Hauptfresko des Langhauses zeigt die Verherrlichung des hl. Nikolaus.

Die das Hauptfresko begleitenden Kartuschenbilder bedienen sich zweier Themenkreise: die vier paarweise an die Längsseite angebrachten Kartuschen zeigen die vier Kirchenväter, die vier Eckkartuschen in Tonmalerei die vier Kardinaltugenden. Die Kartusche über dem Chor ist eine emblematische Darstellung, die die ewig dauernde Lehrmeinung und Verfügungsgewalt der Kirche, die auf der Überlieferung des Alten und Neuen Testaments beruht, verdeutlicht¹⁸⁷. An den Pilastern des Chores und des Langhauses erscheinen die Apostel in Ovalbildern. Die untere Empore zeigt: Jesus vertreibt die Händler aus dem Tempel, die Heimkehr des verlorenen Sohnes und das biblische Gastmahl. Die obere Empore ist der Musik gewidmet: Cäcilia, David und Engelskonzert. Die beiden Seitenaltäre stammen ebenfalls aus der Hand Anwanders. Der vom Kreuz genommene Leichnam Christi ruht im Schoß seiner Mutter und die Heilige Familie. Anwander hat Dürrlauingen ausschließlich aus Anleihen aus dem eigenen Werk aufgebaut¹⁸⁸. Trotzdem gelang es ihm, aus den Versatzstücken ein neues Werk mit eigenem Charakter aufzubauen.

Im Chorfresko steht der hl. Veit vollkommen unversehrt in einem großen Kessel. Ein Götzenpriester deutet mit herrischer Gebärde auf die Jupiterstatue, hinter der der Kaiser Diokletian sitzt. Auf der aus dem Kessel aufsteigenden Rauchsäule schwebt ein Engel, der dem zu ihm aufblickenden Veit zum Himmel weist, aus dem ein Gnadenstrahl zum Heiligen fällt. Kompositorisch knüpft das Chorfresko sehr stark an das Fresko in Grunertshofen an, aber die Figuren sind gelängt und expressiver. Der Himmel des Chorfreskos ist weitgehend hellblau gehalten. Dazu gesellt sich die Hintergrundsarchitektur in verschiedenen Rosttönen. Die linke Säulenhalle ist kräftig rosa mit grünen Säulen und goldenen Kapitellen, während der Torbogen auf der rechten Seite sich eher an einem Grau-Rosa orientiert. Der Kaiser trägt Dunkelrosa und Grün. Die gegenüberliegende Seite mit den Schächern und dem Offizier ist hauptsächlich von hellen grauen, ockeren und graugrünen Tönen bestimmt. Die Brücke zwischen den beiden Seiten bildet der Götzenpriester mit seinem grauen Mantel, der in hellblaue und hellgrüne Töne changiert und dessen Unterseite rosarot durchscheint. Die Rotbestandteile in der Farbigkeit kräftigen sich noch einmal in den Hosen der Schächer und der Hose des Dieners. Als Pendant zum Himmel breitete Anwander am unteren Rand Gewänder in einem kräftigen Mittelblau und einem dunklen Weinrot aus. Darüber kommt der Boden in einem Grünocker noch heller zur Geltung. Trotz der kräftigen und verschiedenartigen Farbakzente wirkt das Kolorit stark aufgehellt und fast pastell.

Etwas oberhalb der Freskomitte kniet anbetend der hl. Nikolaus. Rechts über ihm flattern zwei Putti mit dem Schriftband: „Mirificat Dominus sanctum suum, Psal. 4“. Links über ihm erscheint die Heilige Dreifaltigkeit. Zwischen Glorie und Heiligen zieht sich der Tierkreis hin. In der unteren Hälfte des Freskofeldes sind die vier Elemente in Gestalt griechischer Götter dargestellt, die dem Heiligen huldigen, der durch seinen Glauben und seine Wunder taten ihre Macht durchbrochen hat. Direkt unterhalb des Nikolaus taucht die schon von Deisenhausen bekannte Gaa-Chronos-Gruppe auf. Am linken Freskorand wendet sich Pluto, der Gott des Feuers, verehrend dem Heiligen zu. Auf der rechten Seite sträubt sich Neptun, der Gott des Wassers, gegen die Macht des Heiligen, während über ihm Tritone Nikolaus

huldigen. Auf einer Wolkenbank rechts neben dem Heiligen sind Äolus und seine Luftgeister zu sehen. Dahinter droht ein Segelschiff im Sturm unterzugehen, als Hinweis auf die Wunder des hl. Nikolaus. In Deisenhausen dagegen war jeder Seite ein Element zugeordnet und diesem wiederum in den Kartuschenbildern die passende Wundertat des Heiligen. Das Programm baut konsequent auf Deisenhausen auf und stellt eine logische Weiterentwicklung dar.

Das große Langhausfresko ist nach dem ebenen, horizontal gegliederten Kompositionsmuster gebaut. Alle einzelnen Teile sind anderen Werken entlehnt. Die Glorie übernahm Anwander im gesamten, die Figuren der antiken Götterwelt arrangierte er neu. Die Erde-Zeit-Gruppe postierte er direkt in der vertikalen Verlängerung unter dem hl. Nikolaus. Sie ist in sich abgeschlossen und geht mit den umstehenden Figuren keine Verbindung ein. Die anderen Gruppen baute er gleichgewichtig links und rechts daneben so auf, daß sie sich alle auf den hl. Nikolaus ausrichten. Die Farben der Glorie sind in der oberen Hälfte bei der Dreifaltigkeit hellgrau mit einem bräunlichen Einschlag. Christus und Gottvater sind in den traditionellen Tönen gehalten. In der Mitte verdichtet sich die Farbe zu dem goldgelben Mantel des Nikolaus. In diesem Bereich scheint durch die grauen Wolken ein hellblauer Himmel mit vielen Graubestandteilen durch, vor allem in dem Tierkreis. Um das zentrale Gelb bei dem Heiligen reihen sich noch kräftige Akzente in Grün, Hellblau und Dunkelrot. Die hellen, grauen und ockeren Töne der Glorie verstärken sich in der irdischen Zone zu einem grün-braunen Ton, auf den alle anderen Farben bezogen werden und aus dem sie sich entwickeln. Dieser Ton ist so dominierend, daß daraus der Eindruck einer Monotonie entstehen kann. Eigentlich ragen nur das rote Feuer, der grau-blaue Mantel des Chronos und das Hellblau des Wassers bei dem Neptun heraus.

Im allgemeinen ist die Tendenz zur Steigerung und Auflösung in Dürrlauingen nicht übermäßig stark, das sich eher an die formalen Gegenströmungen des Obermedlinger Altarblattes und den Jettinger Fresken orientiert, vor allem im Langhausfresko. Im Chorfresko dagegen erscheinen an exponierten Stellen Figuren von gesteigerter Expressivität, die über das bisher bekannte Maß hinausgehen, wie die Figur des heidnischen Priesters. In der unnatürlichen Körperhaltung, dem verzerrten Gesichtsausdruck, den weiten Tüchern, die tief in das Gesicht gezogen sind und diesem einen fremden, beängstigenden Ausdruck geben, in der aggressiven übersteigerten Gestik des Auf-die-Statue-Hindeutens, die die ganze Gestalt erfaßt, vermittelt dieser einen sehr starken Eindruck auf den Beschauer. Ein weiteres, herausragendes Moment von Dürrlauingen ist die Apostelreihe. Über die übliche typologische Anlehnung an die Vorlage von Bergmüller hinaus hat Anwander die Apostel individuell gestaltet. Dabei ragen besonders Bartholomäus, Matthäus und Simon aus dem festgefügtten, traditionellen Rahmen heraus und bergen die nicht offen ausgesprochene Möglichkeit, daß persönliche Erfahrungen und Gefühle des Malers sich mitteilen. Besonders klar tritt dies zu Tage bei Bartholomäus, der seine abgezogene Haut bei sich trägt; sie hängt wie sein zweites vorausschauendes, „totes“ Porträt in seiner Armbeuge.

Vermutlich ebenfalls im Jahre 1769 bekam Anwander den Auftrag, in Zusammenarbeit mit Joseph Dossenberger den Chor der Pfarrkirche *Eglingen* auszugestalten. Auftraggeber waren die Fürsten Thurn und Taxis. Das Datierungs- und Zuschreibungsproblem konnte Koepp lösen, als er nachgewiesen hat, daß der Chorraum 1768/69 erbaut wurde¹⁸⁹. Die Vermutung von Schöttl, Anwanders Sohn Johann habe Eglingen ausgemalt, hat sich als falsch erwiesen¹⁹⁰. Ikonographisch bezieht sich das Chorfresko auf den Patronatsheiligen St. Martin und das Fresko über dem Hochaltar auf die hl. Eucharistie. Die Hälfte des Chorfreskos, das in Richtung Altar gelegen ist, ist abgerundet und wesentlich schmaler als der zum Langhaus hin gelegene, querrechteckige Freskoteil. In diesem letzteren Teil ist entgegen der Tradition der Raum für die Glorie, während in dem vorderen abgerundeten Raum die irdische Zone liegt. Diese Zone ist zusammengefaßt in einer dreieggliederten, nach vorne gewölbten Architektur mit der Betonung des mittleren Teiles, vor der die Allegorien Glaube, Hoffnung, Liebe stehen. Über dieser Architektur öffnet sich der freie Himmelsraum, wo die hl. Dreifaltigkeit und der hl. Martin

thronen. Hinter Martin steht der hl. Petrus. Links kämpft ein Engel mit Schild und Feuerwert gegen die Arianer und gegen die teuflische Gewalt, die gemeinsam mit den Arianern auftritt. Rechts neben dem Heiligen steht eine Frau, die eine Tafel trägt, auf der oben ein Herz ist, darunter eine nicht mehr klar erkennbare Schrift: „Superlatus sum (?)“. Zur Erläuterung dieser Aussage trägt die Frau einen Zügel in der Hand und ihr zu Füßen liegt ein Joch. Der Sinn ist: durch den schweren Dienst der Liebe ist der Heilige erhöht worden. Das kleine Fresko in der Kartusche des Altarraumes orientiert sich auch ikonographisch vollkommen an dem gleichgearteten Fresko an der unteren Empore in Großkötz. Der Hohepriester und der Glaube stammen aus der Radierfolge „Symbolum Apostolicum“¹⁹¹. Sowohl in der Farbe wie in der Komposition fallen die Eglinger Fresken im Rahmen des Anwanderschen Werkes ab.

Schließlich ist neben Dürrlauringen, Jettingen und Eglingen noch die Ausmalung von *Oxenbronn* in das Jahr 1769 zu datieren. Oxenbronn ist das letzte Werk Anwanders in Freskotechnik. Auftraggeber waren das Kloster von Wettenhausen und der Baron von Halten in Autenried, der die Kosten für die Gemälde übernommen hat¹⁹². 1768/69 baute Dossenberger das Langhaus unter Beibehaltung des älteren Chores und Turmes um. Das Langhaus ist ein Saal zu vier Achsen. Über dem Gebälk sitzt eine Hohlkehle. In die flache Decke ist ein Freskofeld eingelassen, das sich mit seinem kurvierten Rahmen dem Oval nähert. Das Freskofeld im Chor ist ebenfalls oval. Die drei Kartuschen, die an das Chorfreskofeld anschließen und die beiden, die längsseits des Hauptfreskofeldes angebracht sind, sind zusammen mit den Hauptfeldern stuckiert. Der Stuck muß aus stilistischen Gründen Johann Michael Hoß aus Apfeldorf zugeschrieben werden. Als die Arbeiten bis zu diesem Zeitpunkt gediehen sind, wurden sie plötzlich abgebrochen und ruhten aus Geldmangel einige Jahre. Wahrscheinlich wurden sie erst vor der endgültigen Beendigung der Renovationsarbeiten am 18. Juli 1777¹⁹³ beendet. Wettenhausen reduzierte das Programm. Die noch fehlenden Kartuschen des Langhauses, ein breites Band an der Hohlkehle rund um die ganze Kirche und die Altaraufbauten wurden nicht mehr stuckiert, sondern gemalt. Künstler war laut Inschrift über der Orgel der erste Sohn Anwanders, der Wettenhauser Kanonikus Johann Christoph Anwander. Von den Malereien der Kirche sind sicher von Johann Anwander das Hauptfresko des Langhauses, das mittlere Emporenfresko und unter Einschränkungen das Hauptfresko des Chores mit den beiden Emporenfresken. Sämtliche Malereien der Kartuschenbilder, des ornamentalen Frieses und des gemalten Altaraufbaues sind von Johann Christoph Anwander.

Das ikonographische Programm der einfachen Kirche ist nicht sehr umfangreich und an dem Patroziniumsheiligen St. Blasius orientiert. Das Deckenfresko im Chor stellt die Verherrlichung des Heiligen dar. Die umgebenden Kartuschen stellen Glaube, Hoffnung und Liebe dar. Das Hauptfresko des Langhauses zeigt eine Szene aus der umfangreichen Martergeschichte des Heiligen. An den Emporenbildern werden drei typische Szenen aus dem Neuen Testament geschildert. Christus vertreibt die Händler aus dem Tempel, der gute Samariter und die Zöllner und Pharisäer.

Bei der Gestaltung des Chorfreskos lehnte sich Anwander an das Chorfresko von Frauenriedhausen an. Die Komposition der Glorie des Heiligen und die beiden Engel zu seinen Füßen sind von dort übernommen, wobei der nach oben weisende Engel vom Hauptfresko der Gmünder Augustinerkirche stammt. Der stehende Mann unter den Bittstellern gleicht dem Pilger im ersten Hauptfresko des Langhauses von Grunertshofen. Die Gruppe um den hl. Blasius und seine Marter im Langhausfresko gestaltete Anwander nach einer Vorlage von Carlo Maratta. Wahrscheinlich war ihm das Motiv durch einen Stich geläufig¹⁹⁴. Der wappentragende Engel entspricht dem bekannten Typus, den Anwander nach Bergmüller bei der Katherina in Münnersstadt verwendet hat. Das Emporenbild, die Vertreibung aus dem Tempel, entspricht dem gleichthematischen Emporenbild in Dürrlauringen.

In dem Chorfresko krönt Christus den hl. Blasius, er hält in der linken Hand ein offenes Buch, in dem ein Vers aus dem Prophet Isaias abgeschrieben ist: „Gerana Gloria et sertum usitationis“ (Isa. C 28, V 5). Mit diesem Spruch, der sich auf Gott bezieht, korrespondiert ein Schriftband, das, hinter dem Heiligen, Putti tragen: „Intra in gaudium Domini tui“ (Math. C 25, 23). In der irdischen Zone hat sich vor einer Nischenarchitektur eine Gruppe Hilfesuchender versammelt. Die Komposition ist sehr stark von der Vorlage bestimmt. Die Figuren der irdischen Zone sind auf die Glorie hin orientiert. Auch in der farblichen Gestaltung fällt das Fresko sehr stark gegen die übrigen Malereien ab. Viel zu diesem Umstand trägt auch der schlechte Erhaltungszustand bei: das gesamte Fresko hat einen Graustich, der den Eindruck stark mindert und dem Fresko einen schmutzigen, farblosen Zug verleiht.

Das Langhausfresko greift auf die Martergeschichte des Heiligen zurück. Blasius, der Bischof von Sebaste, flieht vor der diokletianischen Christenverfolgung in den Wald, wo er verschiedene Wunder wirkt. Nach seiner Ergreifung wird er zuerst mit Knüppeln geschlagen, dann eingekerkert und mit Wollkämmen zerfetzt, in einen Teich geworfen und als er trockenen Fußes aus dem Teich schreitet, wird er schließlich enthauptet. Vor einem Hintergrund mit Renaissancearchitektur ist auf einem freien Platz ein Galgen aufgestellt. Ein Schärge zieht den Heiligen mit einem Flaschenzug an dem Galgen hoch, ein anderer hilft ihm und schiebt von unten nach, ein dritter schlägt mit einem Wollkamm auf den nackten Körper ein. Hinter diesem Folterknecht steht der heidnische Priester, der in einer Hand die geschnitzte Teufelsfratze hält und mit der anderen auf die Statue der Artemis weist. Zwischen der Statue und der Märtyrerguppe sitzt der Kaiser Diokletian auf seinem Thron. Links neben dem Galgen fliegt ein Engel nieder, der dem Gequälten Palmenzweig und Lorbeerkranz für sein Märtyrertum verheißt. Über ihm, in der Glorie, schwebt ein anderer von Putti umgeben und zeigt ihm die Krone der Heiligkeit.

Die bisherige Zwei- bzw. Dreigliederung ist in eine Glorienzone und eine irdische Zone nicht mehr exakt durchgehalten. Die Marterszene am Galgen ist das einzige Zentrum des gesamten Bildes, alle anderen Teile sind auf diesen thematischen Mittelpunkt bezogen. Diese Szene spielt sich nun nicht in der Mitte symmetrisch ab, sondern ist nach links verlagert, d. h. die farbliche und flächige Masse befindet sich mit ihrem Schwerpunkt außerhalb der Achse. An der Stelle, wo der Schwerpunkt auf der linken Seite liegt, befindet sich rechts eine leere Stelle, die den Blick nach hinten in den Hintergrund freigibt, wo die Gruppe um den Kaiser Diokletian sitzt. Als Gegengewicht zur Masse der Blasiusgruppe erscheint die Artemisstatue, die aber nicht deren Übermacht aufwiegen kann. Der Himmel darüber erscheint leer ohne die gewohnten Figuren, nur bevölkert von zwei Engeln und einigen Putti. Dabei bezieht sich der Engel mit der Märtyrerpalm und dem Lorbeerkranz sehr stark an die Blasiusgruppe: er fliegt von oben herab auf der Höhe des Galgens in Richtung auf den gemarterten Bischof. Die anderen Engel reihen sich um den Engel, der die Krone der Heiligkeit dem Bischof Blasius anbietet, zu einer geschlossenen Gruppe, die die einzige in dem ansonsten freien Himmel ist und etwa oberhalb dem freien Raum auf der rechten Seite liegt. Der obere Teil des Freskos ist von der großen freien Himmelsfläche bestimmt, der sehr viel hellgraue Wolken enthält, dazu ein zartes Grün und an den freien Stellen zartes Hellblau. Die Engelsgruppe um den kronetragenden Engel setzt sich hauptsächlich aus goldgelben und dunklen chromoxyden Tönen zusammen. Der die Märtyrerpalm tragende Engel ist in einen hellvioletten flatternden Mantel gekleidet, darunter schaut hellblau mit eben diesen violetten Tönen in den Höhungen das Untergewand hervor. In der Gruppe um den gemarterten Blasius sind die Farben wesentlich dunkler. Von der Hintergrundarchitektur in ocker oder hellgrau erscheinen die dunkleren Töne der Gewänder mit starken, auffallend changierenden Höhungen. In kräftigem hellen Braun ragt der Galgen aggressiv in die Höhe, daran hängt der Heilige mit hellem, fast weißlichen Körper mit grauen Schatten. Um dieses Zentrum gruppieren sich blaue, rosa, ocker, dunkelgraue, dunkelrote und weiße Töne. Der Kapuzenmantel des heidnischen Priesters erscheint in einem hellen Ockerbraun mit grünlichem Einschlag. Diese Farbigkeit findet ein Gegengewicht am linken Rand in der Gruppe der trauernden Frauen, wo Weinrot und dunkles Grünblau mit kräftigen Rothöhungen dominieren. Der Kaiser schließt

sich in dem zarten Rosaton seines Mantels an die Tönung des Hintergrundes an. Die Statue der Diana Artemis in ihrem kräftigen, goldenen Gelb korrespondiert mit dem kronetragenden Engel im Himmel. Den Raum unterhalb der Stufen füllt ein Streifen grünen Grases, auf dem am rechten Rand die Pontifikalgewänder des Bischofs in dem Kontrast weiß und gelb liegen. Das Gelb wiederholt den Ton von dem Engel mit der Krone und der Dianastatue. In der Mitte am unteren Rand des Bildfeldes liegt der Wappenengel, der in den Farben Blau und Rosa-rot die Töne des Hintergrundes und des Himmels verstärkt wieder aufnimmt.

Auffallend an Oxenbronn ist der deutliche Qualitätsunterschied innerhalb der 1769 gemalten Teile. Das Chorfresko und die linke und rechte Emporenkartusche ist wesentlich anders und schlechter als das Langhausfresko und das mittlere Emporenfresko. Nur diese beiden Bilder können Anwander selber zugeschrieben werden. Die anderen wurden nach seinen Entwürfen weitgehend von Gehilfenhand hergestellt. Sie unterscheiden sich aber auch deutlich von den 1777 gemalten Teilen von Johann Christoph Anwander. Als Hypothese sei deshalb vorgeschlagen, daß, ähnlich wie in Jettingen, hier auch der zweite Sohn Johann weite Teile der schwächeren Partie gestaltet hat. Was die künstlerische Auffassung betrifft, stellt Oxenbronn einen guten Abschluß des Anwanderschen Freskowerkes dar, denn es führt die in der letzten Stilphase angelegten Tendenzen konsequent weiter. Während sich 1768 eine harmonisierende Richtung und in den Arbeiten von Jettingen und teilweise auch Dürrlaingen eine kräftigere, mehr körperhaft orientierte Figurengestaltung durchgesetzt hat, treibt Oxenbronn die der künstlerischen Struktur der letzten Phase innewohnende Kraft deutlich weiter. Die Figuren strecken sich in einem noch nicht dagewesenen Ausmaß, wobei eine Verdünnung der Glieder Hand in Hand geht. Dazu kommt ein deutliches Zunehmen der expressiven Gestik. Auch die Gewandgestaltung löst sich aus ihrer körperbedingten Gesetzmäßigkeit und wird in dem freien, wilden Flattern Träger einer affektiven Haltung; besonders deutlich wird dies in dem den Siegerkranz tragenden Engel. In diesem Zusammenhang ist die ikonographische Komposition zu erwähnen, die schon Züge klassizistischer Bildauffassung trägt. Ähnlich wie in der Vorstufe der Dominikanerkirche in Schwäbisch Gmünd fehlt die Glorie als himmlische Zone vollkommen. Noch deutlicher ist die historische Begebenheit zu dem zentralen Bildgehalt geworden. Darin wird deutlich, daß das Deckenfresko mehr als Historienmalerei begriffen wird, wie als den Himmel vortäuschende Illusionsmalerei.

Der *Kreuzweg* von *Lutzingen* stellt die bedeutendste malerische Leistung im Todesjahr Anwanders dar. Formal und ikonographisch baut er auf die vorangegangenen Kreuzwege auf. Der Körper wurde noch mehr gestreckt, die anatomischen Bedingungen sind nicht mehr Richtungsschnur der Gestaltung. Die Figur wird zum alleinigen Träger affektiver Werte und, um dies zu erreichen, werden auch bewußt Verformungen des Körpers in Kauf genommen. Außerdem lösen sich die Konturen der Körper und Dinge, die Farbe verfließt in weichen Übergängen, die mit starken Licht- und Schattenkontrasten akzentuiert werden. Der *Kreuzweg* von *Lutzingen* stellt einen Endpunkt innerhalb des Anwanderschen Œuvres dar, der in seiner Auffassung schon an die Grenzbereiche der gegenständlichen Darstellung vorstößt. Die Rokokomalerei hat in diesen Jahren in mehreren Malern diese Grenzbereiche erreicht; die Malkunst konnte sich damals nicht mehr weiterentwickeln, sondern ist den im Vergleich zu den übersteigerten Formschöpfungen der Rokokomalerei den Weg der klassizistischen Malerei zurückgegangen. Auch Anwander hat seinen Vorstoß in die Auflösung der Formen, die im Vergleich zu einem Maupertsch noch immer gemäßigt und an dem Augsburger Ideal orientiert erscheinen, auch nicht konsequent durchhalten können, wie das Jahr 1768 beweist und die feste Formphase von Dürrlaingen und Jettingen und auch das in Mils erhaltene Altarblatt aus dem Todesjahr, das sich in seiner Kleinteiligkeit an Eglingen anlehnt. Auch der überaus prächtig und fein gemalte Entwurf aus dem Jahre 1770 orientiert sich eher an Frauenriedhausen als an Lutzingen und Oxenbronn.



Entwurf für ein Deckenfresko, 1770

Graphik

Im Vergleich mit den Fresken und Ölgemälden ist von Anwander nur eine geringe Zahl von Handzeichnungen bekannt geworden. Sie nehmen im Gesamtzusammenhang des Werkes eine Randposition ein. Die graphische Produktion läßt sich in zwei Bereiche teilen: die Zeichnungen von 1750-1758 und die Zeichnungen von 1759-1770.

In der ersten Periode bevorzugte Anwander dunkel getöntes Papier, die Binnenfläche der Figuren lavierte er mit grauer Tusche, Höhungen deutete er mit weißer Deckfarbe an. Durch die Lavierung und Höhung betonte er deutlich die Körperlichkeit und modellierte sie stark mit Lichteffekten. Aus dem Jahr 1752 stammt der Entwurf für das Chorfresko in Grunertshofen in der Graphischen Sammlung Augsburg und der Entwurf für die 11. Station des Kreuzweges in Lauingen in der Staatlichen Graphischen Sammlung München. Etwas später, um 1754/55 ist die Zeichnung im Kumbacher Heimatmuseum entstanden, zusammen mit dem Entwurf für das Münnerstädter Altarblatt. Von 1756 stammt der Entwurf für den Ulmer Sebastian in der Graphischen Sammlung Augsburg und zuletzt noch der Entwurf für das Chorfresko in der Augustinerkirche Schwäbisch Gmünd, der in der Berliner Kunstbibliothek aufbewahrt wird. Ihm läßt sich noch ein Blatt mit dem Thema Marter des hl. Gervasius zuordnen, das sich in der Augsburger Graphischen Sammlung erhalten hat. Alle diese Zeichnungen sind wie oben beschrieben gestaltet. Demgegenüber steht als zentraler Punkt unter den Zeichnungen dieser Epoche die Ölskizze zum Langhausfresko der Pfarrkirche in Prittriching aus dem Jahre 1753, die sich in Münchener Privatbesitz erhalten hat. Schon in der Technik unterscheidet sie sich von den anderen Entwurfszeichnungen und kann der Gattung der Ölskizzen als autonomes Kunstwerk zugerechnet werden¹⁹⁵, obwohl Anwander sich ansonsten mit dieser Form kaum beschäftigt hat. Die Skizze gleicht in allem dem Langhausfresko mit einer noch helleren, leuchtenderen Farbe. In das Jahr 1758 fällt noch das Stichwerk zum Leben des hl. Augustinus, das nach Vorzeichnungen von Anwander bei den Brüdern Klauber in Augsburg gestochen und gedruckt wurde. Sie dürften in etwa dem Berliner Entwurf zuzuordnen sein und zeichnen sich durch eine fehlerfreie Körpergestaltung und eine gute Komposition aus; obwohl in der gestochenen Form wesentliche Elemente der Anwanderschen Vorzeichnungen verloren gegangen sind, ist sein Diktus durchaus noch präsent. Die Stiche unterscheiden sich wesentlich von den kleinteiligen, dünnen Eigenentwürfen der Brüder Klauber.

Die beiden Zeichnungen in Günzburg aus dem Jahre 1759 signalisieren den Wandel zwischen dem zweiten Jahrzehnt und dem dritten Jahrzehnt des Anwanderschen Schaffens. Ab diesem Zeitpunkt benutzte Anwander nur noch helles Papier. Er bleibt bei der lavierten Federtechnik, aber die Weißhöhungen fallen weg. Während er in den früheren Jahren versucht hat, möglichst scharf die plastischen Werte der Körper herauszuarbeiten, wird er jetzt freier und läßt auch Flächen unlaviert, die für sich einen graphischen Wert darstellen können. Die Lavierung wird weicher und lockerer, entspricht einer feinen, mit dem Pinsel gezogenen und variierten Fläche. Der Teilentwurf für die Dillinger Aula in Privatbesitz ist auf das Jahr 1762 zu datieren, ebenso wie die Zeichnungen mit der Allegorie der Gerechtigkeit in der Graphischen Sammlung Augsburg, die wesentliche Motive aus der Dillinger Aula verwendet. In ihr ist vielleicht ein zweiter, verworfener Teilentwurf zu sehen. Speziell bei dieser Zeichnung ist der Prozeß der freien Strichführung und der gelockerten Lavierung weiter fortgeschritten. Mit in diesen Zusammenhang gehört der Entwurf für ein Altarblatt mit dem hl. Martin aus Privatbesitz. Etwas später erscheinen dann zwei Entwürfe für große Deckengemälde. Zwischen 1760 und 1763 ist der Entwurf für einen Bibliothekssaal in dem Kupferstichkabinett des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg zu datieren. Er bietet eine Fülle von Motiven aus der antiken Mythologie¹⁹⁶ und ist konsequent dem Diagonalschema untergeordnet. Darin stellt er sich in eine Reihe mit der Augustinerkirche in Gmünd, Schwennenbach und dem Goldenen Saal in Dillingen, in deren zeitliche Nähe die Zeichnung zu legen ist. Auf die Jahre 1763 und 1764 ist die große, in den Randzonen aquarellierte Zeichnung in der Graphischen Sammlung München zu datieren. Sie stellt einen Entwurf dar für das abgegangene Langhausfresko in der Dominikanerkirche in Schwäbisch Gmünd (siehe Seite 00). In das Jahr



Entwurf für ein Fresko, 1759



1765 läßt sich das Engelskonzert aus dem Nürnberger Kupferstichkabinett und die Krönung Mariens in der Graphischen Sammlung Augsburg legen. Die stilistische Änderung, die Autenried markiert, fällt in der Zeichnung nicht auf; die Voraussetzungen des Materials und der Technik sind gleich, nur werden die Figuren größer und gestreckter dargestellt und die Lavierung wird kleinteiliger und feiner. Deutlich in diese Richtung weisen die Zeichnung mit dem hl. Michael in der Graphischen Sammlung Augsburg, von der sich wesentliche Intentionen auf das Lutzinger Langhausfresko übertragen haben¹⁹⁷. Das Blatt ist etwa auf das Jahr 1766 oder 1767 festzulegen. Noch deutlicher wird die feine Lavierung und der fahrig-e Federstrich in dem Entwurf für ein Altargemälde mit dem Thema „Das Martyrium der hl. Afra auf der Lechinsel“ in der Graphischen Sammlung Augsburg. Er gehört zu den besten Zeichnungen Anwanders. Ebenfalls wie die obige Zeichnung stammen zwei kleinformatige Entwürfe in Öl auf Papier aus dem Jahr 1768. Sie sind in der Graphischen Sammlung Augsburg aufbewahrt und zeigen eine ausgezeichnete Malkultur und eine vollendete Behandlung des atmosphärischen Lichtes. Die malerische Gestaltung entspricht der Entwicklung der letzten Phase und mit einer Auflösung der festen Formen. Aus dem Jahre 1769 hat sich noch ein Entwurf für das Langhausfresko in Dürrlaingen erhalten. Aus dem Todesjahr stammt ein vollständig aquarellierter Entwurf, der den Eigenwert einer autonomen Skizze für sich beanspruchen kann. Er zeigt einen fast quadratischen Bildausschnitt, an dessen vier Seiten je vier Szenen abgebildet sind: König Salomon beim Tempelbau, der Bischof von Augsburg beim Bau einer Kirche, das Opfer des Alten Bundes und das Opfer des Neuen Bundes¹⁹⁸. Die Komposition ist eine Diagonalkomposition mit ausgewogenen Seiten und einem harmonischen Aufbau. Die wahrscheinliche Ostseite mit dem Bau der Kirche unter dem Bischof von Augsburg ist durch die Anbindung an die Glorie etwas bevorzugt. Anwander hat hier die Kompositionen der Dominikanerkirche in Schwäbisch Gmünd und in Oberbechingen wieder aufgegeben und sich an der Komposition in Schwennenbach orientiert. Bei der Gestaltung der Figurengruppe setzt er einen zentralen Bezugspunkt, zu dem von links und rechts ziemlich gleichmäßig die Figurengruppen kommen. So ist da in diesem letzten erhaltenen Entwurf eine äußerst ausgewogene und harmonische Konstruktion entstanden, die nirgends langweilig und gekünstelt wirkt, sondern wegen der gekonnten Gestaltung und Farbgebung beschwingt und elegant. Von einem hellen pastellen Grünton in der Glorie ausgehend findet Anwander in den Figurengruppen zu kräftigeren Tönen, die sich aber dem Grundschema einfügen. Aus dem Grundton entwickelt er braune und grüne Töne, die angereichert sind mit Blau, Rot und Gelb. Dabei ist die Achse der Schmalseite in einem Rot-Blau-Kontrast bei Salomon und dem Fürsten gehalten. In dieser Zeichnung ist Anwander in seinem letzten Lebensjahr noch ein Werk von hoher Qualität gelungen, das sich gleichberechtigt neben die großen Werke in Öl und Freskotechnik stellen kann und zusammen mit dem Prittrichinger Entwurf den Rahmen einer bloßen Entwurfszeichnung zu sprengen vermag.

Künstlerische und soziale Einordnung

Anwander hatte als Bauernsohn in seiner Berufslaufbahn als Maler einen schwereren Stand als etwa gebildete Personen oder Söhne von bürgerlichen Malern. Seine Lehrzeit leistete er in kleinstädtischer Umgebung ab. Nach dem vermuteten Zwischenaufenthalt in der Reichsstadt Augsburg ließ er sich wiederum in einer Kleinstadt nieder. Mit diesem Lebenslauf ist seine Stellung innerhalb der Malerei im 18. Jahrhundert festgeschrieben.

Als Bürger der Stadt Lauingen war Anwander Untertan im wittelsbachischen Fürstentum Pfalz-Neuburg, das mit dem Regierungswechsel seines Fürsten rekatholisiert wurde, wobei auch Gewaltmaßnahmen, wie Drohung und Ausweisung, angewendet wurden. Aufgrund dieser Zugehörigkeit zu einer gegenreformatorischen Herrschaft war er, wie die meisten Maler und Bildhauer im süddeutsch-österreichischen Raum, an kirchliche Auftraggeber gebunden. Seine bäuerliche Herkunft, die ein Bildungsdefizit zur Folge hatte, und sein Aufenthalt in einem

Ackerbürgerstädtchen machten es Anwander unmöglich, regelmäßige Aufträge von den großen Fürstenhäusern und Abteien zu bekommen und eine größere Werkstatt zu führen. Der durch diesen Umstand entstehenden Gefahr, von der geistigen und künstlerischen Entwicklung abgeschnitten zu werden, konnten Maler wie Anwander versuchen zu entgehen, indem sie sich an das in den Kunstzentren vorformulierte Formrepertoire angeschlossen. Der katholische Teil der reichstädtischen Akademie in Augsburg lieferte für die Maler im süddeutschen Raum Vorbilder und ikonographische Muster, die auf druckgraphischem Wege verbreitet wurden und Künstlern außerhalb der Zentren die Möglichkeit boten, am aktuellen Stand der Entwicklung teilzuhaben. Auf gleichem Weg wurden auch die Werke der europäischen Kunst verbreitet. Anwander hatte Kenntnis von Werken der venezianischen Malerei im 18. Jahrhundert, von Werken des Rubens und den Malern der Wiener Akademie, die das überragende Kunstzentrum im österreich-ungarischen Raum war.

Von der sozialen Stellung Anwanders in seiner Heimatstadt ist wenig bekannt. Er gehörte zum Schluß seines Lebens zweifellos zu den anerkannten Personen der Stadt, was die Anrede „Dominus“ im Sterbebuch ausdrückt¹⁹⁹. Die Einheirat in die Familie Sesser sicherte ihm von Anfang an einen gewissen Rang, da diese Familie verschiedentlich schon Ratsherren gestellt hatte und sich hauptsächlich mit Handel und dem Gastgewerbe beschäftigte. Als Handwerker mußte er sich trotzdem erst um seine Stellung bemühen, wobei er in den ersten zehn Jahren durchaus auch Aufträge für Faßarbeiten annahm. Erst später übernahm der zweite in Lauingen ansässige Maler, Ulrich Mayr, den Großteil der Faßarbeiten. Sein Erbe aus dem Hof seiner Eltern sicherten ihm von Anfang eine Unabhängigkeit und einen geregelten Start als Meister und Bürger. Die schon genannten Erwähnungen in Dillingen und Dürrlauingen beweisen auch sein Ansehen als Bürger.

Für längere Zeit blieb ihm das Ansehen als Künstler verwehrt. Während die Maler in Augsburg meist als Künstler oder Kunstmaler bezeichnet wurden²⁰⁰, wird Anwander immer nur als Maler und Bürger angeredet. Seine engere Heimat, der Raum um Lauingen, Dillingen hat ihn ohnehin erst spät in seinem Wert erkannt. Seine ersten Erfolge errang Anwander außerhalb seiner Heimat in Bamberg, Münnerstadt, Schwäbisch Gmünd, Wiesloch, Hasberg und Prittriching. Erst 1759 als schon lang anerkannter Maler konnte er in Schwennenbach auch in seinem Umkreis einen repräsentativen Auftrag erhalten. Mit der Ausmalung des Goldenen Saales in Dillingen, 1762, festigte Anwander seinen Ruf endgültig, wie die stolze Bemerkung des Dillinger Jesuiten-Chronisten beweist, die Anwander „noster Apelles“ nennt und seine Kunst sehr stark lobt²⁰¹. Von diesem Zeitpunkt an ist Anwander auch als Künstler, d. h. über dem bloßen Handwerker stehend, anerkannt. Archivalisch wird er noch in Reisingen²⁰², Großkötz²⁰³ und Dürrlauingen²⁰⁴ Künstler genannt, und auch in dem Wettbewerb mit Enderle in Bugenhofen, wo aber Enderle das höhere Ansehen als Künstler und das billigere Angebot bescheinigt wird²⁰⁵.

Die Ölmalerei steht gleichberechtigt neben der Freskomalerei in Anwanders Œuvre, die erst in den letzten Lebensjahren ein Übergewicht erhält. Die Graphik gesellt sich wiederum gleichberechtigt neben die anderen Techniken; da sich nur wenig Graphik erhalten hat, konnte sie noch nicht so stark in Erscheinung treten. Bei Anwander lassen sich keine Qualitätsunterschiede zwischen Techniken ausmachen, wohl aber zwischen sorgfältig ausgeführten Arbeiten und solchen, bei denen Zeitdruck ihn zu teilweise nachlässigen Arbeiten und zu vielen Wiederholungen gezwungen hat. Dies wird vor allem in den letzten Jahren ab 1766 deutlich, wo Anwander eine erstaunliche Masse an Aufträgen bekam und annahm. Überschneidungen zwangen ihn zu schnellem Handeln, er hatte wenig Zeit, wie er selbst in dem Brief an den Glötter Pfleger angibt (Werkkatalog Dürrlauingen) und so stehen Spitzenwerke neben Werken mit nachlassender Qualität. In den Jahren von 1750 bis 1765 hat er kontinuierlich gearbeitet, obwohl auch hier Strecken schwächerer Kreativität vorkamen, so z. B. 1756 und 1760.

Auswirkung seines Stiles

Nach dem Tod Anwanders änderte sich die wirtschaftliche und kulturelle Lage wesentlich. Pater Werner Gall²⁰⁶ schildert ausführlich die Nöte der wirtschaftlichen Krise, die mit dem Jahre 1770 in Schwaben einsetzt. Diese Hungersnot war keine Einzelercheinung, sondern Glied einer langen Kette wirtschaftlicher Vorgänge, die die spätféudalistische Agrarordnung und die absolutistisch-merkantilistische Wirtschaftsordnung allmählich stark unterhöhlte. Hofrat Strobel schildert in seiner Chronik von dem Landgericht Höchstädt den allgemeinen Niedergang der zünftigen Handwerksordnung. Ein Überangebot an Handwerkern, nicht nur in den Landstädten, sondern auch in den Dörfern, das die Grenzen der starren Zunftordnung auflöste, führte zu einer umgreifenden Arbeitslosigkeit und dadurch zu einer Verelendung der Massen. Nur eine kleine Zahl von Handwerksbetrieben konnte sich behaupten. Hand in Hand mit dieser Entwicklung ging die Gründung von Manufakturbetrieben. Um das Jahr 1780 wurde nach Strobel der erste in Höchstädt gegründet. Die mittellosen Handwerker und verarmten Söldner mußten für Lohn die handwerklich gearbeiteten Produkte in Serie herstellen. Gleichzeitig mit diesen Vorboten einer kapitalistisch-industriellen Produktionsweise änderte sich auch die absolute Macht der spätféudalen Kirche. Pater Werner Gall²⁰⁷ beklagte bitter die aufklärerischen Ideen, die nicht allein in Wien, sondern überall in den süddeutschen Ländern die kirchliche Macht auf weltlichem und geistigem Gebiet anzweifeln und abzuschaffen drohten. In Österreich nahm in der Aufhebung der Klöster Kaiser Joseph II. die Säkularisation voraus. Mit dem Sinken der kirchlichen und féudalen Ordnung und dem Anstieg der bürgerlich orientierten Aufklärung geht auch eine Änderung in den ästhetischen Anschauungen einher. Der Klassizismus, der sich bereits um die Mitte des Jahrhunderts manifestiert hat, bricht sich auch in den katholischen Gebieten Österreichs und Süddeutschlands Bahn. Verschiedentlich wurde die Weisung erteilt, die überflüssige Zierat der Rokokomalerei abzuschaffen²⁰⁸ und in einer nüchternen Form zu malen. Die Kraft der kirchlichen Großmalerei war damit zwar noch nicht ganz gebrochen, sie mußte sich aber den neuen Stilwünschen anpassen. Auch flossen die Aufträge im Vergleich zu der Bauwut der vorhergegangenen gegenreformatorischen Zeit nur mehr bescheiden. Vor allem die kleinen Aufträge der Kirchenstiftungen versiegten schlagartig, während die großen Klöster noch gelegentlich eine späte Demonstration ihrer gefährdeten Macht ablegten, z. B. in Rot an der Rott, Wiblingen und Oberelchingen. In den Jahren von 1780 bis 1820 fand die süddeutsche Rokokomalerei in der Auseinandersetzung mit der klassizistischen Gegenströmung zu einem eigenständigen Stil, der in seinen Vertretern Januarius Zick, Conrad Huber, Johann Anton Huber im schwäbischen Raum noch bedeutsame Leistungen geliefert hat.

Aus dieser Situation erklärt es sich, daß sich mit dem Tode Anwanders sein Stil nicht hat fortsetzen können. Die Beeinflussung, die von ihm dennoch ausgeht, ist im Vergleich zu seinem umfangreichen Werk äußerst gering. Erstaunlich ist, daß Johann Baptist Enderle, mit dem Anwander in einer dauernden Konkurrenzsituation gestanden hat, nach dem Tod Anwanders vermehrt Anregungen von diesem übernommen hat. Enderle war auch der Erbe seiner Aufträge und des Gebietes, in dem Anwander gewirkt hat. Alle bedeutenden Fresktaufträge in Lauingen, die mit Sicherheit Anwander erhalten hätte, führte Enderle aus. Dieser war aber im Jahre 1770 selber ein gereifter Künstler, so daß die Übernahmen keine stilistischen Auswirkungen auf seine Malweise haben konnte. Schon in der Friedhofskirche St. Johannes in Lauingen hat Enderle geschlossen die Komposition der Seelenkapelle St. Michael in Jettingen 1768 übernommen, nur die Malerei seinem Stil angepaßt. Das große Langhaufresko aus Hochheim am Main aus dem Jahr 1775 geht in der Anlage und in wesentlichen Teilen auf das gleichthematische Langhaufresko Anwanders in Prittriching aus dem Jahre 1753 zurück. Für die beiden großen Kreuzwege in Hohenstadt und Höchstädt, beide 1781, hat Enderle, der bis dahin vollkommen von dem Kreuzwegtypus des Augsburger Gottfried Bernhard Göz abhängig war, wesentliche Anregungen von der Kreuzwegschöpfung Anwanders

genommen, so weit sogar, daß in der örtlichen kunsttopographischen Literatur der Höchstädter Kreuzweg für ein spätes Werk Anwanders oder seines Sohnes gehalten worden ist. Sein Kreuzweg wirkt noch bis ins 19. Jahrhundert nach, was die Kreuzwege in Balzhausen und Burgau zeigen. Auch in der Gestaltung des Kupferstechers Klauber macht sich einmal der Einfluß von Prittriching deutlich, auch wenn er nicht direkt eine Figur übernommen hat, aber die schwere muskulöse Gestaltung und die ähnliche Figurenhaltung weist deutlich auf diese Kirche hin, außerdem steht dieser Stuch wesentlich außer der Reihe der anderen von den Brüdern Klauber selbst stammenden Heiligendarstellungen²⁰⁹. Auch Karl Thalheimer, der Sohn des Arbogast Thalheimer, der sich 1749 in Landsberg niedergelassen hat²¹⁰, hat in seinem Fresko in der Landsberger St. Johanneskirche im Anger das Detail „Enthauptung des hl. Paulus“ von Prittriching übernommen. In diesem Zusammenhang müssen auch noch die Ölskizze und die Zeichnung von München und Nürnberg genannt werden, die sich außerordentlich stark an dem Schwennenbacher Vorbild orientieren. Möglicherweise gehören beide der Hand seines Sohnes Johann Christoph an. Eine direkte Abhängigkeit zeigt bisher nur dieser Sohn Johann Christoph Anwander, besonders in der Oxenbronner Randbemalung, die sich sehr stark an dem Vorbild des Vaters orientiert, nur wesentlich trockener und härter in der Ausführung ist. Auch in den vier Evangelisten des Chors der Stiftskirche Wettenhausen, die ebenfalls dem Sohn zugeschrieben werden müssen, leuchtet in der Figurengestaltung noch deutlich das Vorbild des Vaters durch. Von dem jüngeren Sohn ist bisher keine selbständige, figurative Tätigkeit bekannt geworden. Auch die wenigen Arbeiten des jüngeren Bruders Franz Anton²¹¹ orientierten sich eher an einem schweren bäuerlichen Bergmüller-Stil als an Anwander selber, wobei hier Überschneidungen möglich sind. Doch Franz Anton war primär ein gesuchter Faßmaler, seine figurativen Arbeiten sind nicht überzeugend. Der Neffe Johann Baptist Anwander, der als einziger der Anwandersippe neben Johann Anwander als eigenständiger Künstler hervorgetreten ist, kann mit diesem nicht mehr in Verbindung gebracht werden. Er hat seinen eigenen Stil entwickelt, der sich mit dem seines Onkels nicht vergleichen läßt, der aber auch qualitativ weit unter diesem steht²¹². Johann Baptist Anwander konnte im Raum Augsburg eine bescheidene Tätigkeit entwickeln, aber sein schwerer Figurenstil entsprach dem veränderten Geschmack am Ende des Jahrhunderts nicht mehr.

Anmerkungen

- 1 Ferdinand von Setzger, Beschreibung der Stadt Lauingen im Herzogtum Neuburg. Manuskript im Besitz von Herrn Kaspar Lenz, Lauingen. – Setzger erwähnt neben Anwander, den er einen vorzüglichen Öl- und Freskomaler und Fasser nennt, noch den Maler Ulrich Mayer, die Goldschmiede Jakob und Max Maden und den Stuckator und Baumeister Georg Launer.
- 2 Urschriftliche Chronik der churfürstlich-bayerischen Stadt Lauingen an der Donau. – Verfaßt und gesammelt von dem Hochwürdigsten Herrn Stanislaus Mayr, gewesten Stadt Benefiziaten und zweiten Stadtkaplan da selbst und kurz vor seinem aö 1794 und zu frühzeitig erfolgtem Tod dem dortmaligen Herrn Spitalverwalter Tittl: Bernhard Kraenzle zu einem freundschaftlichen Andenken vermacht. – Stadtarchiv Lauingen B 346.
- 3 Bernhard Meyer, Geschichte der Stadt Lauingen, Dillingen 1866. – Derselbe, Herzog Ludwig der Reiche und die Stadt Gundelfingen, Dillingen 1862.
- 4 Unbekannter Chronist in einem Zusatz zu: Franz Gottfried Strobl, Geschichte und Beschreibung des Landgerichts Höchstädt, 1790. – Stadtarchiv Höchstädt.
- 5 Entdeckt und zitiert: Adolf Layer, Johann Anwander und der Linksgeiger, in: Der Heimatfreund, eine Beilage der Donauzeitung, 8. Jahrgang Nr. 4, 1957.
- 6 Anton Steichele/Afred Schröder/Friedrich Zoepfel, Das Bistum Augsburg, historisch und statistisch beschrieben, Bd. 2-10, Augsburg 1884 ff.
- 7 Oskar Freiherr Lochner von Hüttenbach, Die Jesuitenkirche zu Dillingen, Stuttgart 1895.
- 8 Berthold Riehl, Bayerns Donaul, München-Leipzig 1912.
- 9 Thomas Specht, Der „goldene Saal“ des Lyzeumsgebäude, in: IHVD 1900.
- 10 Friedrich Zoepfel, Die Studien- und ehemalige Jesuitenkirche, Mariä Himmelfahrt, Dillingen 1937. – Derselbe, Kleine Beiträge zur Geschichte der ehemaligen Universität, in: Jahresbericht des Heimatdienstes Dillingen 1941/1942. – Derselbe, Beiträge zur Kunstgeschichte der Dillinger Akademischen Gebäude, in: JHVD 1950.
- 11 Julius Schörtl, Der Bildgehalt des Deckengemäldes zu Dillingen, in: JHVD 1958.
- 12 Georg Rückert hat die Kirchen Lauingens und von Lutzingen und Peterswörth archivalisch bearbeitet. Näheres siehe Werkkatalog.
- 12 Benno Bichler, Die Pfarrkirche Autenried, in: Schwäbischer Landbote Nr. 11, 1929. – Kammer/Bichler, Aus der Vergangenheit des Dorfes Autenried, in: 100-Jahr-Feier der Musikkapelle Autenried.
- 14 Aus der Vielzahl der Literatur, die im Werkkatalog angeführt ist, ragen besonders hervor: Ignaz Rücker/Ludwig Sauter, Geschichte des Dorfes Oxenbrunn, Oxenbrunn 1950. – Albert Michael Königer, Die Kapelle Maria Steinbrunn bei Zöschingen, in: JHVD 1905. – Friedrich Herzog, Abriß der Geschichte des ehemaligen Klosters Obermedlingen, Dillingen 1918.
- 15 Christoph Gottlieb von Murr, Merkwürdigkeiten der Fürstbischöflichen Residenzstadt Bamberg, Nürnberg in der Grattenauerischen Buchhandlung 1799.
- 16 Johann Baptist Roppelt, Historisch-topographische Beschreibung des Kaiserlichen Hochstifts und Fürstentum Bambergs, Nürnberg in der kaiserl. privil. Kunst- und Buchhandlung Adam Gottlieb Schneider und Weigels 1801, Bd. 1.
- 17 Joachim Heinrich Jäck, Pantheon der Literaten und Künstler Bambergs, Erlangen bei Palm und Emke 1821.
- 18 Joseph Heller, Baugeschichte der oberen Brücke und des Rathauses, in: Elfter Bericht des historischen Vereins Bamberg, Bamberg 1848.
- 19 Heinrich Mayer, Bamberg als Kunststadt, Bamberg 1955. – Derselbe, Die Kunst des Bamberger Umlandes, Bamberg 1952.
- 20 Friedrich Leitschuh, Bamberg, Leipzig 1914.
- 21 Hans Leitherer, Die Fresken am Rathaus zu Bamberg, in: Bamberger Blätter für fränkische Kunst und Geschichte 1927.
- 22 Hanns Löwisch, Die Bamberger Rathausfresken, ein Bericht zu ihrer Geschichte, in: Fränkisches Land in Kunst, Geschichte und Volkstum, Bamberg im April 1960.
- 23 Fabers Konversationslexikon 1850, zitiert in B. Klaus.
- 24 B. Klaus, Gmünder Künstler, in: Württembergische Vierteljahresshefte für Landesgeschichte, 1896.
- 25 Paul Keppeler, Württembergs kirchliche Kunsterthümer, Rottenburg 1888.
- 26 Eugen Gradmann, Kunst- und Altertumsdenkmäler im Königreich Württemberg, Jagstkreis, Esslingen 1907.
- 27 Walter Klein/Johann Michael Keller, Stuttgart 1923. Eigene Abhandlungen über Anwander und Josef Wannemacher.
- 28 Hermann Kissling, Die Augustinuskirche in Schwäbisch Gmünd, Schwäbisch Gmünd 1961.
- 29 Kurt Seidel, Das barocke Gmünd, in: Peter Scherer, Schwäbisch Gmünd, Beitrag zur Geschichte und Gegenwart der Stadt, Stuttgart 1971.
- 30 Georg Rückert, Johannes Anwander, Ein oberschwäbischer Maler des 18. Jahrhunderts, in: Deutsche Gauen, Bd. 6, Kaufbeuren 1904/05. – Erstmals richtiges Geburtsdatum erwähnt.
- 32 Thieme/Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig 1907 1950. Artikel über Anwander von Friedrich Leitschuh, Bd. 2, 1908.
- 33 Adolf Feulner, Süddeutsche Freskomalerei, in: Münchener Jahrbuch für bildende Kunst, Bd. 10, 1916-1918.

- 34 Norbert Lieb, Künstlerkartei der Städtischen Kunstsammlungen Augsburg, abgeschlossen 1952, seither keine neuen Eintragungen.
- 35 Julius Schöttl, Der schwäbische Barockmaler Johann Anwander (1715-1770), in: Jahrbuch des historischen Vereins Dillingen, 1952. – Derselbe, Zum Werk des Barockmalers Johann Anwander (1715-1770), in: Jahrbuch des historischen Vereins Dillingen, 1963.
- 36 Werner Meyer, KDB Stadt Dillingen, München 1964. – Derselbe, KDB Landkreis Dillingen, München 1972.
- 37 Anton H. Konrad, Der Landkreis Günzburg, ein Portrait seiner Geschichte und Kunst, Weißenhorn 1966.
- 38 Ernst Welisch, Augsburger Maler im 18. Jahrhundert, Augsburg 1901.
- 39 Max Göring, Deutsche Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts, Berlin 1940.
- 40 Bruno Bushardt, Deutsche Malerei des Rokoko, Königstein im Taunus 1967.
- 41 Engelbert Baumeister, Die Rokokokirchen Oberbayerns, Straßburg 1907, Seite 73.
- 42 Adolf Feulner, Handbuch der Kunstwissenschaft, Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland, Potsdam 1929, S. 185. – Derselbe, Bayerisches Rokoko, München 1923, Abb. 140, Taf. 104.
- 43 Hans Tintelnot, Die Barocke Freskenmalerei in Deutschland, München 1951.
- 44 Hans Koepf, Schwäbische Kunstgeschichte, Bd. 4, Konstanz, Stuttgart 1960, S. 60.
- 45 Hans Karlinger, Bayerische Kunstgeschichte, Bd. Altbayern und Schwaben, München 1961, S. 120.
- 46 Herbert Schindler, Kleine Kunstgeschichte Bayerns, Bd. Malerei, Plastik, München 1953, S. 108.
- 47 Hauptstaatsarchiv München, Herrschaft Mindelheim, Gerichtsurkunden Fasc. 55, Fol. 898 nx 2.
- Umb des Anwanders Hofstat
 Ich Hanns Anwander der Tunnger und Agnes Widemennin sein Eheliche Hawsfrau, Bekennend mit dem Brief, das wir von den Ersamen Hannsen Kurnbach unnd Frau Anna Werzin seiner Eelichen Hußfrauen Zu rechtem Erlehen bestanden und empfangen habend, Iro aigne Hoffstad Zu Underkamllach zwischen Ulrichen leschen und Jörgen borsts Gütern gelegen, darauß wir yetzo ain hus gebuwen haben mit dem gedingt. Daß wir unnd unsere erben sollich hus unnd hoffstat füro bewlich und wesentlich unnd baide by ain annern unzertrennt unnd unzertailt unnd Inen und Iren erben Ierlich unnd ewiglich yetlichs Jars besunder davon richten und geben sollen Nemlich zehen schilling haller dryssig ayr und zway huenner rechterysner gult Mindelheimer werung, unnd Jerlichs anntwurten Zu Iren hannen an die ort alda sie ve sesshaft sind, nemlich das Gelt uff Sannt Martins tag ungevarlich, und die ayr unnd hunner Zu seiner Zeit Im Jar also gewonlich ist, an abgang und on allen Iren schaden, wir und unsere Erben mügen auch unsere erbrecht daran samentlich versetzen oder verkouffen. doch gegen niemant dann gegen leuten, die Inen darzu gefellig und eben sind, und so oft er also mit versetzen verkauffen oder durch absterben verennndert wirt So sol er allwegen von gedachten Kurnbach seiner Husfrauen Iren erben als nachkommen empfangen werden und geyt Inen der so davon schaidt zehen Schilling Haller Zu weglösin, und der so darauf Zeucht Zehen Schilling Haller Zu handlon wa wir aber sotlich hus unnd hoff mit bewlich und wesentlich hielten, oder Inen als Iren erben sollich hus und hoffstat mit aller Zu gehörung aller Jerlichs fry lediglichs heimgefallen on, all Irrung und eintrag unnser unnd menigslichs von unseren wegen, Und des Zu urkunde haben wir beide mit vlyß Frbeten die Ersamen und wysen hannsen kather alten burgermeister und hannsen Zeller des Raths Zu Mindelhaim das sie Ire eigene Innsigel für uns doch Inen und Iren erben on schaden an den brieff geheucht händ, geschehen an Sant veyts tag Nach cristo geburt fünfzehnhundert und im Sechsten Jare.
- 48 In den Gerichtsurkunden der Herrschaft Mindelheim, Hauptstaatsarchiv München, werden in Unterkamllach erwähneter Hans Anwander noch weiter 1536 und 1537 genannt und 1543, 1547 und 1560 sein Nachfolger Jerg Anwander, dessen Sohn Adam Priester werden will. Bis zum Jahre 1647 ist die Quellenlage für die Unterkamllacher Anwander versiegt. Von da ab setzen die Pfarrmatrikeln von Ober- und Unterkamllach ein. Der 1. Unterkamllacher Anwander, der wieder erwähnt wird, ist der 1658 verstorbene Hans Anwander. Danach treten gehäuft Fheschließungen auf: 1647 Baltasar Anwander, 1657 Paulus Anwander, 1667 Wieder-verheirathung Georg Anwander, 1668 Michael Anwander und Mahey Anwander und am 16. August 1678 „Benediktus Anwander von Unterkamllach et Apollonia Millerin von Loppenhausen“. Aus dieser Ehe stammt der Vater Anwanders, Johann Anwander. Aus all den anderen Ehen stammt nur noch ein weiterer Johann Anwander, der aber bereits als kleines Kind gestorben ist. Es könnte sein, daß der Vater Anwanders auch mit dem am 18. Juni 1668 geborenen Johann Anwander, dem Sohn des am 6. Juli 1669 verstorbenen Johann Anwander identisch ware, und somit aus dem Oberkamllacher Zweig der Anwander stammen würde. Dem aber steht die klare Aussage der Unteregger Pfarrmatrikeln entgegen.
- 49 Pfarrarchiv Oberkamllach, Erstes Pfarrbuch vom Jahr 1647-1686, Seite 94: Johannes Anwander, geboren am 26. Juni 1682, Eltern, Benedikt und Appolonia Anwander aus Unterkamllach, drittes Kind und zweiter Sohn von 10 Kindern.
- 50 Pfarrarchiv Untereg, Heiratsbuch: 1703, Junius 5. Johannes Anwander de under Kamblach et Sabina Breckhlin ex Rappen Soluti, testes, Vitus Rauch Martinus Fiele ambo ex Rappen.
- 51 Pfarrarchiv Untereg, Taufbuch: 1676 Martius 18. Sabina ex Rappen, Johann breckle et Barbara eius uxor.
- 52 In dem Gültbuch der Steinischen Herrschaft von 1564, Staatsarchiv Neuburg, heißt es unter Obereg: Jörg Mairogkh Zum Holzhay und Hanß Bäckhlin uff der abern Fgh geben miteinander...
 Seit dem Einsetzen der Pfarrmatrikeln der Pfarrei Untereg in der Mitte des 17. Jahrhunderts werden die Breckle regelmäßig erwähnt: am 18. Juli 1660 heiratet ein Josephas Kurz de Eberspach Barbara Breckhleren

- de ober Egg ambo coelibes; schon in den vierziger Jahren ist ein Christian Breckle et Maria eius uxor aus Bittenau bekannt; wahrscheinlich war Johannes Breckle der Vater von Sabina, ein Sohn dieses Christian. Am 26. Januar 1655 heirateten Joannes Breckle de Bittenau et Barbara Reien de Rappen ambo soluti. Sabina war das 7. von neun Kindern. Johannes Breckle ist 1707 gestorben.
- 53 Pfarrarchiv Unteregg, Taufbuch: Den Eltern Johannes Anwander et Sabina uxor ex Rappen, wurden folgende Kinder geboren: 31. 10. 1704 Martinus, 9. 11. 1706 Martinus, 11. 11. 1707 Maria, 10. 11. 1710 Ignatius, 17. 4. 1713 Joannes Georgius, 7. 2. 1715 Joannes, 31. 3. 1718 Franciscus Antonius.
Pate der männlichen Kinder war Ignaz Aichele von Unteregg, Patin der weiblichen Kinder seine Frau Maria. Bereits als Kinder starben der erste Martin und Johann Georg.
- 54 Staatsarchiv Neuburg, Kloster Ottobeuren, Akten, Akt. Nr. 319, S. 11.
- 55 Staatsarchiv Neuburg, Kloster Ottobeuren, Brief- und Verhörprotokolle, Literalien Nr. 930, S. 267; Staatsarchiv Neuburg, Kloster Ottobeuren, Akten, Akt. Nr. 319.
- 56 Durch eigene Forschungen im Staatsarchiv Neuburg, in den Stadtarchiven Augsburg, Mindelheim, Landsberg, Lauingen, Dillingen, Eichstätt, Neuburg und dem Klosterarchiv Ottobeuren.
- 57 Pfarrarchiv Unteregg, Sterbebuch: 1732, 30. Jan. Die in Anno obit Joannes Anwander ex Rappen.
- 58 Julius Schöttl, Zum Werk des Barockmaler Johann Anwander (1715-1770), in: JHVD 1963.
- 59 Stadtarchiv Lauingen, Ratsprotokolle, 3. 11. 1739: Joh: Anwander mahler gsell v Rappen soll gegen der gebühr für ein burger auff und angenohmen, und doch ihm ein burgerstochter zu heurathen und ein Haus anzu Schaffen aufgetragen sein. auch sei ordentl: geburths brief bey zu bringen.
- 60 Stadtarchiv Lauingen, Ratsprotokolle, 16. 11. 1739: (?) Kupfer lifert burgerl: Einkaufsgelt von Johann Anwander Mahler gesellen von Rappen ohn weith Mündelheimb 12 fl.
- 61 Staatsarchiv Neuburg, Kloster Ottobeuren, Brief- und Verhörprotokolle 1738-1740, Literalien Nr. 930, S. 265 ff.: Actum den 19^{ten} Januars 1740.
Weyl: Johann Anwander seel: hinterlassene Wittib aus dem Rappen, übergibt heüt dato auf anwaiß und Beystandsleistung Michael Rogern hauptmanns auß gedl: Rappen und Martin Osterrüeder Schlottermüllers, ihrem Sohn Ignati ihr bishero besessen Erbaigen hof guth mit aller ein- und Zugehörde Schmidten, auch Ligend und fahrendes, schütt und gschirr, ross Rdo Khüe Vieh, heu und Gestreü, samt saamen auf dem feldt. Pr. 2000 fl: hieran übernimmt der selbe passiv schulden a 1100 fl solcher gestalten, das gedl: seine Mutter fur ietz und inskünftig nicht mehr angefochten werden solle, dann mus derselbe seinen Brüdern Johannes und Franz Antoni ihr ausgezeichnetes jedem 350 fl: Zusammen 700 fl: Bezahlen, annebst disem für jeden, Wann einer der selben sich ausser herrschaft Verheüraten würd, ohn entgelt: ratione der nach steuer und Manumission abfündtig machen. Und weillen dann der Johannes sich bereits nacher Lauing Verheurathet, also hat Er demselben paar Zu beZahlen 300 fl: folglich und nach diesem had gedl: sein Bruder Johannes an denen restierenden 400 fl allein noch Zu fordern 50 fl: welche 400 fl: mit Jahrl: 50 fl Michael Zühl abgeführt werden müssen. dafern aber einer mehrer melt seiner brüdern, daß auf Berührte Zeit Verfallene Zühl nit beziehen wurde, ein solches d gutsbesitzer ohnverzünsl: Nutzen und brauchen möge. Nicht weniger Und nebst disem neues kauffere Zu erfüllung des Kauffschillings Verkauffend Mutter bezahlen 200 fl: daran 20 fl: paar Und die Restierende 180 fl: mit 10 fl: Georgy Zühl anheuer anfangend abstüben, mit welchem 200 fl: sie Mutter nach ihrem Willkühr disponiren könne und möge.
Dazu mit anderen Tinte und Anderen Hand:
ao 1747 den 9^{ten} May produciert Ignati Anwander aus dem Rappen Eine handschrift Von seinem bruder Johannes Anwander Mahler in Lauingen, Act. 22^{ten} Xbr. 1745 Vermög dessen derselbe sein beyder heim- beth zu suchen gehabtes Zühl a 50 fl Empfangen, mithin Er Johannes denselben solcher gestalten quittiret, daß er bey der Heimbeth nichts mehr fordern solle, noch wolle.
Eodem producieret gedl: Ignati Anwander, von seinem bruder Franz Antoni bürgern, und Mahlern in LandsPerg Eine handschrift in respee quittance Act. 74 2 xbr 1746 Vermög dessen derselb Vom Dem Ignati ds letzte Zühl Empfangen habe, mithin Er Franz Antoni denselben quittiret, daß weder Er noch die seinige nichts mehr bey d heimbeth Zu suchen zu Fordern haben solle.
Fortsetzung des Aktes von 19. 1. 1740:
Leibgeding der Mutter Sabina Anwander: ...Wobey ferners zuwissen, daß bey abbleiben der Mutter, der schon völlig ausgesteuerten dochter Maria zu Gottenau, ds hinterlassende Leibhess Zunü angedenckhen Vermacht seye: die Bettstatt und kasten aber sollen in so lang stehen bleiben, biß obged: Ledigen Bruder Antoni versorget seyn würdet. als dann aberunter denen Zwey Brüdern Johannes und Franz Antoni, wie auch dem gutsbesitzern samt der übrigen Verlassenschaft mit ausschluß sowohl gedl: Maria Zu Gottenau als auch des Bruders Martin zu Imenthal in gleiche Teile verteilet werden; Von welcher Verlassenschaft jedannach Todtfall und funeral kösten entrichtet werden miessen, und da wider Verhoffen so Vill nit Vorhanden, so mueste der gutsbesitzer dies kösten ausrichten und bezahlen.
Eodem Johannes Anwander aus dem Rappen Verheurathet sich nacher Lauingen mit 350 fl Vermögen, waVon dessen TragVatter H: Martin Osterrüed Schlottermüller den abZug bezahlt mit
- | | |
|-----------------|-----------------|
| Manumission | 35 fl |
| Pr. freybrief | 12 fl 30 xr |
| Prot et Consens | 2 fl 6 xr |
| | 50 fl 1 Hr 6 xr |

- 62 Pfarrarchiv Lauingen, Taufbuch: 1720 27. September; Infans: Maria Francisca; Parentes: Joan Caspar Sesser Krahmer, Anna Caterina Mayerin; Patrin: H: Johann Georg Geisler des raths, Anna Sixer rathsfrau.
- 63 Pfarrarchiv Lauingen, Heiratsbuch: 1740 18. Januar; Joannes, Joannis AnWander et Sabina Brecklin Coniugus de Rappen lgtms fls, et Maria Francisca Spect: Dmi: Joannis Caspari Sesar p.m. Senatoris et Annae Catherinae Mayerin Coniugum Laugnorum fla virgo. Annus mensis dies 1740 18. Jan.
- 64 Pfarrarchiv Lauingen, Pfarrmatrikeln; Der Vater Johann Caspar Sesar, Kramer, wurde am 23. Februar 1674 als Sohn des Christoph Sesar geboren (Taufpate war der Bürgermeister Johann Michael Haffner). Am 15. April 1698 heiratete er Anna Catherina Mayr, die Tochter des Nicolai Mayr aus Gundelfingen. Gestorben ist er am 18. März 1747.
- 65 Pfarrarchiv Lauingen, Pfarrmatrikeln;
- | | | |
|-----------------------|--------------|-------------|
| Johann Christoph | 17. 9. 1740 | 4. 7. 1797 |
| Maria Rosin Amalia | 5. 1. 1741 | 12. 1. 1742 |
| Johann | 17. 2. 1743 | 21. 2. 1743 |
| Anna Katherina | 9. 2. 1745 | 9. 7. 1754 |
| Anna Maria | 4. 8. 1747 | 10. 1. 1748 |
| Josephus Antonius | 5. 3. 1749 | 14. 3. 1749 |
| Anna Margaretha | 20. 6. 1751 | 28. 6. 1751 |
| Johann | 23. 11. 1752 | 9. 5. 1806 |
| Maria Thekla Walburga | 9. 11. 1757 | 10. 5. 1830 |
| Josef Anton | 30. 8. 1756 | 26. 3. 1759 |
| Nicolaus Ignatius | 30. 7. 1760 | 4. 7. 1761 |
| Anna Margaretha | 17. 1. 1764 | 8. 9. 1764 |
- Taufpaten waren: Johann Schropp, Ratsherr und Rosenwirt (war mit der Mutter verwandt), Anna Amalia Jungin, Hofrätin, Anna Maria Mangin, Lebzelterin und Antonius Mang, Lebzelter.
- 66 Walter Klein, Johann Michael Keller, Stuttgart 1923.
- 67 Reinhard H. Seitz, Der Lauinger Baumeister Johann Georg Launer (1733-1805), in: JHVD 1974, S. 164.
- 68 Eckhard von Knorre, Katalog der Deutschen Barockgalerie Augsburg, Augsburg 1970.
- 69 Hermann Kissling, Die Augustinuskirche in Schwäbisch Gmünd, Schwäbisch Gmünd 1961, S. 39. – Albert Pfeffer, Franz Ferdinand Dent, Sigmaringen 1933.
- 70 Stadtarchiv Höchstädt, Stadtrechnung 1756: Trinkgelt dessen Sohn 24 xr.
- 71 Siehe Werkkatalog Jettingen.
- 72 Julius Schöttl, Anwander, JHVD 1952.
- 73 Augsburg, Stadt- und Staatsbibliothek, Cod: 374. Annalium sive Chronologiae Wettenuhusanae, Pars V, A. 1764, Folio 311: Die 16^{ten} Septemb. Professionem solemnem in Manus Excell^{em} ac DD Prosositi nri emisserunt fratres novitii Wilhelmus Halberstatt Neoburgen-sis, Joanes Anwander, et Rexmundus Abt Krumachensis.
- 74 Wie oben, Pars V, A. 1768, Folio 317: III Sub initium Octobr. quatuor Domini contrates nostri Ignatius Lanz, Wilhelmus Halberstatt, Joannes Anwander et Raymundus Abt Sacerditij Sui Primitias Solemniter celebrarunt.
- 75 Johann Christoph, Oxenbronn Randbemalung 1777, Wettenuhausen, vier Evangelisten um 1780.
- 76 Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Annalium sive Chronologiae Wettenuhusanae, Pars VI, Anno 1797 Julius IV pag 393: Die 22 obit D: Confratre noster Joannes Anwander Lavinganus ad- aetatis Suae 57^{mo} diversis in locis successive Parochus excurrans solertissimus, per quinquennium Collegii nri Decanus vigilan-tissimus, discretissimus, Vir magno prudentiae et Experientio, variis in artibus et Scientiis praecipuae pictoriae versatissimus, quod varia opera artifice ipsius manu elaborata in ovum loquentur. Me quoque in defendendis iuribus Insassiatibus contra vexas Burgoviensis tam ore quam calamo fortiter adjuvit P.J.P.
- 77 Julius Schöttl, Anwander, JHVD 1952, S. 205
- 78 Pfarrarchiv St. Martin Lauingen, Sterbebuch: 1800 24. Januar; M. Francisca Anwanderin, Alter: 75, Stand: Witwe, Krankheit: Auszehrung, versehen.
- 79 Julius Schöttl, Anwander, JHVD 1952, S. 178, Anm. 6: Erbstreit zwischen Wagnermeister Leonhard Sesar und den Erben wegen einiger Äcker, genannt „Kaiseracker in dem Leimgäßel gelegen“. Der Kläger Sesar wurde abgewiesen, da die Äcker kein „Fideicommissum Familiae“ sind. Christoph Sesar, gest. 1726, hatte eine Familienstiftung errichtet.
- 80 Pfarrarchiv St. Martin Lauingen, Heiratsbuch: 13. August 1781: Matrimonium consecuti erunt honest: Juvenis Carolus Helm honest: sent: Helm Libripendentis, et Barbara Lohner exoris p.m: Legit filius et honesta Virgo Maria Thecla anWanderin honest: D: Joan anWander pictoris ... (?) iatis p.m. Maria Francisca Sesserin uxoris legitima filia. Testes: Not: et consult: D: Casparus Bauer consul et senator D: Franciscus Schreiner Senator assistebat ex licentia parochi Ph Rev ac Religiosissimus D:P: Joannes anWander Can: Reg: S: Augustini in antiquissima S:A:J: Canonia ad B:V:M: Wettenuhusij: Professor ettp:P:deccanus.
- 81 Pfarrarchiv dt. Martin Lauingen, Sterbebuch: Tod: 10. Mai 1830.
- 82 Friedrich Zoepfl, Geschichte der Stadt Mindelheim, München 1948, S. 219, 220.
- 83 Josef Anton Dobler – Nach Zoepfls Meinung besteht keine Veranlassung für eine Abstammung aus Mindel-

heim. 1736 Geburt einer Tochter Maria Anna Xaveria. 1737 Heirat der Tochter Maria Scholastika mit einem Cornelius Enderle. 1740 Umsiedelung nach Landsberg. Dobler war mit einer Tochter des Malers Anton Wenzeslaus Haffe verheiratet, der aus Pfaffenhausen stammte und sich in Dillingen angesiedelt hatte.

Vorläufige Werkliste: Jesuitenkirche Mindelheim, Wandbilder im Chor, 1737. Anna, Jakobus, Joachim, Elisabeth, Johann Baptist und Zacharias; Pfarrkirche Mindelheim, Apostel Thaddäus. Literatur: Friedrich Zoepfl, Geschichte der Stadt Mindelheim, München 1948, S. 220. Thieme-Becker, S. 350. BKD Landkreis Mindelheim.

- 84 Anton Germiller – Aus einem alten Mindelheimer Geschlecht. Geb. 1682 in Mindelheim. Über Lehrzeit nichts bekannt. 1711 Heirat. Gest. 1750 in Mindelheim.

Vorläufige Werkliste: Bedernau, Ausbesserung des alten Altarbildes. Mindelheim Stadtpfarrkirche, beim Umbau der Kirche 1712 auf 1713 die Deckengemälde, mehrere Ölbilder und Antependien, alles abgegangen. Mindelheimer Gruftkapelle Oberkapelle St. Michael, Altarblatt, Engelsturz durch den hl. Michael, Zuschreibung. Mindelheim Jesuitenkirche, Altarblatt, Mariä Verkündigung, 1736; nördliches Seitenaltarblatt, Schutzengel, 1735; Gemälde im Langhaus, im Ostjoch in die Wand eingelassen, nördlich, Hl. Aloysius, südlich, Stanislaus Kostka, 1720-1730; Gemälde im Langhaus, hl. Sebastian, hl. Michael, Zuschreibung. Mindelheim Heiligkreuzkloster, zwölf Gemälde in die Wand eingelassen, Antonius, Franziskus, Joachim, Michael, Gottvater, Hl. Geist als Jüngling, Josef, Anna mit Marienkind, Klara, Elisabeth von Thüringen, Christus bei Maria und Martha, 1742; Südflügel, Mariä Verkündigung; Raum 36, Tod des Franziskus, Tod des Franz Xaver, 1743. Mindelheim Josefstift, Josef, Nepomuk. Mindelheim Englisches Institut, Kerkerheiland, Mater Dolorosa, 1712-1713, wohl aus der Stadtpfarrkirche, Mariä Verkündigung, Mariä Heimsuchung, Jesus und Johannes der Täufer, die beiden letzten signiert: F. A. germiller Pinxit 1735. Mussenhausen Pfarrkirche, -Chorgestühl, 1862 aus der Mindelheimer Stadtpfarrkirche hierher gebracht, Bemalung auf der Rückseite. – Literatur: Friedrich Zoepfl, Geschichte der Stadt Mindelheim, München 1948, S. 219. BKD Landkreis Mindelheim.

- 85 Norbert Lieb – Die barocke Architektur- und Bilderwelt des Stifts Ottobeuren, in: Ottobeuren, Festschrift zur 1200-Jahrfeier der Abtei, Augsburg 1964, S. 307-378.

- 86 Arbogast Thalheimer – Benningen Kapelle zum Hochwürdigem Gut, Antependium, Abendmahl, 1697. Günz Pfarrkirche, Seitenaltarblätter, 1716, Edelstetten, Stiftskirche, Deckengemälde, 1710 (Hauptwerk). Otto-beuren Klostergebäude, Raum 4, Gemälde, Gastmal des Belsazar, Letztes Abendmahl, Esther und Ahasver, Gastmahl des Simon, Saul und Simon, Jesus bei den Pharisäern, Segen Jakobs, Jesus bei Maria und Martha; Raum 10, Ecce Homo, 1723-1724, Passionsfolge in 8 Bildern, 1723, Kopien nach den Bildern von Johann Heiss in Ochsenhausen, 1665; Raum 104, Deckengemälde, übermalt; Raum 135, Deckengemälde; Raum 148, 273 c, Deckengemälde, 1730; Raum 211, ehemaliges Subpriorat, Deckengemälde, 1722; Raum 252, ehemaliges Galeriezimmer, Deckengemälde, 1727; Raum 254, ehemaliges Galeriezimmer, Deckengemälde, 1727; Raum 227, ehemaliges Galeriezimmer, Deckengemälde, 1727; Raum 267, Deckengemälde, 1721; Raum 268, Deckengemälde, 1721; Raum 269, ehemaliges Krankenzimmer des Abtes, neun Vaduten, stark beschädigt; Raum 272 b, 272 c, Deckengemälde, Landschaften; Raum 280, Konradszimmer, Deckengemälde, 1727; Raum 282, Ulrichszimmer, Deckengemälde 1727. Neuburg an der Kammel, Pfarrkirche, Chorfresken, 2730.

Franz Anton Erler – Attenhausen Alter Pfarrhof, Wand- und Deckengemälde, 1738. Engetried Pfarrkirche, Hochaltarblatt. Hawangen Pfarrkirche, Auszugsbild des Hochaltars. Ottobeuren Klostergebäude, Raum 2, Kreuzgang, Deckengemälde 1735-1739, ein Ovalbild; Raum 3, Konventsbau Haupttreppe, Gemälde, zwei vielfigurige Darstellungen, zum größten Teil Werkstattarbeit, 1731, acht Bilder in geschweiften Stuckrahmen; Raum 3 e, 103 c, 230 c, Treppenhaus, Deckengemälde, 1728; Raum 4, Refektorium, Gemälde, Engel bei Abraham, hl. Familie von Engel bedient, Hagar in der Wüste, Samariterin am Brunnen; Raum 80, ehemalige Apotheke, Deckengemälde, 1743; Raum 102, 102 a, 102 b, 102 e, Gang an der Innenseite des Konventsbaues, Ovalbilder über den Türen zum Studiensaal, Alto I. von Weingarten, Dominikus; Raum 201, 201 a, Abteikapelle mit Vorsaal, Altarantependium, Christus im Grabe, 14 Kreuzwegstationen; Raum 230, 230 a, westlicher Vorsaal zur Bibliothek, Deckengemälde, 1734; Raum 231, Gang zwischen Winterabtei und Abteikapelle, Deckengemälde 1728; Raum 234, ehemalige Galeriezimmer, Deckengemälde 1727; Raum 235, ehemalige Galeriezimmer, Deckengemälde, 1727; Raum 275, 276, Vogelzimmer, Reste von Deckengemälden, 1729. Ungerhausen Pfarrkirche, Deckengemälde 1734 (Hauptwerk). Irrsee Benediktinerstift, Malereien an den Brüstungen der Chroratorien, 1730-1740; Treppenhaus Mittelbau, Westtrakt, Deckengemälde, 1730-1740; Kreuzgang Antoniusstift, Deckengemälde 1730-1740. Osterzell, ehemaliges Schloß, jetzt Pfarrhof, Deckengemälde, 1753. Wollegg Kollegiatskirche, Deckengemälde, 1735; Ausführung der Entwürfe von Franz Josef Spiegel.

- 87 Anwander hat in Ammerfeld voll signiert. Nur nach abgeschlossener Gesellenausbildung durften Maler signieren.

- 88 H. H. Diedrich, Die Fresken des Johann Georg Bergmüller, Ein Beitrag zur Augsburger Malerei des 18. Jahrhunderts, Diss. Mainz 1959, S. 42 ff., Die Freskofolge ist spiegelbildlich der Radierfolge.

- 89 München, Graphische Sammlung, Anbetung der Hirten, Inv. Nr. 3864 D (3333) x. Eigenhändige Vorzeichnung von Bergmüller für die Radierfolge, bisher fälschlicherweise unter C. Koler, da die Zeichnung nachträglich mit diesem Namen signiert ist. Eine parallele Vorzeichnung zu der Radierung Mariä Verkün-

- digung existiert im Kunstmuseum Düsseldorf, Inv. Nr. FP 5664, die von Bushart überzeugend Bergmüller zugeschrieben worden ist; Kat. Augsburger Barock, Augsburg 1968, S. 166.
- 90 Augsburg, Graphische Sammlung – Mariä Verkündigung, Inv. Nr. G 8982. Heimsuchung, Inv. Nr. G 8982, Assistenzfiguren im Hintergrund ausgelassen. Darbringung im Tempel, Inv. Nr. G 114228, ohne die außenkniende Frau und den Vorhang im Hintergrund. Zwölfjähriger Jesus im Tempel, Inv. Nr. G 8981, nur zwei Diskutierende und Eltern.
- 91 Augsburg, Graphische Sammlung – Mariä Verkündigung, Götz Klauber, Inv. Nr. G 4163/1966.
- 92 Augsburg, Graphische Sammlung – Petrus, Inv. Nr. G 4965; Thaddäus, Inv. Nr. G 4473; Jacobus Minor, Inv. Nr. G 4469; Bartholomäus, Inv. Nr. G 4470; Thomas, Inv. Nr. G 4962; Johannes, Inv. Nr. G 4957; Matthias, Inv. Nr. G 4954; Maria, Inv. Nr. G 9102; Christus, Inv. Nr. G 9102.
- 93 Augsburg, Dominikanerkirche St. Magdalena – Deckengemälde, 1724, ausgeführt von Alois Mack nach den Entwürfen von Johann Georg Bergmüller, Freskofeld Kreuzigung.
- 94 Neuburg, Staatsarchiv, Pfalzneuburgische Akten, Akt. Nr. 4321.
- 95 Am 16. 7. 1251 soll Maria dem Karmelitermönch Simon Stock in Cambridge erschienen sein und ihm das Skapulier als Unterpfand des Heils für alle, die mit ihm bekleidet sterben werden, dargereicht haben.
- 96 Augsburg, Graphische Sammlung – Stichserie zu der Ausmalung von Ochsenhausen; Willibald, Plazidus, Inv. Nr. G 4983; Wynnebal, Maurus, Inv. Nr. G 7890; Joachim, Joachim, Inv. Nr. G 4979; Zacharias, Innozenz, Inv. Nr. G 7889; Anna, Anna, Inv. Nr. G 4980; Elisabeth, Gertrud, Inv. Nr. G 7891. Übergabe des Skapuliers, Deckblatt der Serie, Quindecim Mysteria SS Rosarii Noviter et Graphicè Figurata ab Inventore IG Bergmüller Aug. Vind. Pictore, Inv. Nr. G 4976.
- 97 Staatsarchiv Neuburg, Pfalzneuburger Akten, Akt. Nr. 4338.
- 98 Georg Rückert, Die Pfarrkirche von Peterswörth, in: Schwäbische Heimat, 1. Jhg. 1925, Nr. 7.
- 99 Matthias Graf, Zöschinger Heimatbuch, Dillingen 1933, S. 80 ff.
- 100 Augsburg, Graphische Sammlung – Titelblatt, Icones cum Emblematis in Sacello BMV moviter erecto in Ecclesiā Cathedrali Augustanā vivis coloribus in fresco depictae, ceri inoissae, et venales apud me Joannem Georgium Bergmüller Pictorem et Inventorem, Inv. Nr. G 4971, entspricht der Gruppe Maria mit den Engeln.
Weitere Blätter aus oben genannter Folge. Verkündigung/Frühling, Inv. Nr. 11580; Heimsuchung/Sommer, Inv. Nr. 11579; Tempelgang/Herbst, Inv. Nr. 11576; Maria als apokalyptisches Weib Winter, Inv. Nr. 11046.
- 101 Staatsarchiv Neuburg, Pfalzneuburger Akten, Akt. Nr. 5422.
- 102 Augsburg, Städtische Kunstsammlungen – Giovanni Antonio Pellegrini, Antonius und Kleopatra, Öl auf Leinwand 123 x 171 cm, Esther vor Ahasver, Öl auf Leinwand 124 x 173 cm.
- 103 Hauptstaatsarchiv München, Hochstift Augsburg, Neuburger Abgabe, Nr. 6169.
- 104 Stuttgart, Graphische Sammlung – Stichserie über Engel, Engel mit Vorhang, Inv. Nr. 41297, Kasten 213/14.
- 105 Stuttgart, Graphische Sammlung – Dazu Zeichnung von Matthäus Günther, Inv. Nr. 627.
- 106 Augsburg, Graphische Sammlung – Mariä Heimsuchung, Inv. Nr. 9106 W, entworfen von Bergmüller, gestochen von Göz. Dazu existiert eine Nachzeichnung im Krumbacher Heimatmuseum von unbekannter Hand. Dieses Blatt diente als Vorlage für die hilfsbedürftige Frau mit Kind. Die vier Kirchenväter und die Apostel gestaltete Anwander nach dem Vorbild der graphischen Serie Bergmüllers zum gleichen Thema. Die in ähnlicher Form später wiederkehrenden Figuren des Kaisers (Giovanni Battista Pittoni, Trajan befiehlt, den hl. Eustachius zu opfern, Venedig, Chiesa Sta. Stae), des heidnischen Priesters (Giovanni Battista Pittoni, Polyxenas Opferung, München Alte Pinakothek, Inv. Nr. H.u.W. 33) und des Soldaten entwickelte er aus Figuren von Pirritriching. Der Schächer mit dem Schnurbart erscheint in gleicher Form in der 10. Station des Lauerer Kreuzweges.
- 107 München, Graphische Sammlung – Dazu existiert ein Entwurf von Matthäus Günther, Martyrium des hl. Petrus, Inv. Nr. 30 505.
- 108 Karl Ludwig Dasser, Johann Baptist Enderle, Weißenhorn 1970, S. 33: Die Gruppe der Kreuzigung Petri übernahm Enderle in Zusammenarbeit mit seinem Onkel Anton Enderle in Genterkingen (1753-1755) in der Anwanderischen Version; das gesamte Thema des Hauptfreskos und große Teile der einzelnen Darstellung zog er später 1775 als Grundlage für die Ausmalung der Pfarrkirche in Hochheim bei Wiesbaden heran. Im letzteren Fall verwertete er geschlossen das Konzept samt dem Motto und den Devisen, direkt als Vorlage die Szene: Kreuzigung Petri, Abschied der Apostelfürsten und Verhör und Folger des hl. Petrus. Nur in der Enthauptung Pauli hat Enderle eigene Inventionen bevorzugt. Trotz dieser starken Orientierung des Freskos auf Anwander ist eine ganz andere, der mehr klassizistischen Entwicklung entsprechende Gestaltung entstanden. Darüberhinaus hat Enderle bei der Einführung der Diagonalkomposition in Schwabmühlhausen auf Pirritriching zurückgegriffen.
- 109 Stadt- und Staatsbibliothek Augsburg, Historiae biblicae veteris et novi Testamenti ... exhibitae a Josepho & Joanne Klauber, Traubus Reverendiss: & Sereniss: Principis & Episcopi Augustani Chalcographis Catholicus Augustae, Anno MCCCXLVIII (1748).
- 110 Hanns Kaufmann, Berninis Tabernakel, in: Münchener Jahrbuch für Bildende Kunst, 3 Flg., Bd. 6, 1955, S. 227.
- 111 Bernhard Rupprecht, Die bayerische Rokokokirche, Münchner historische Studien, Abt. Bayerische Ge-

- schichte, Band 5, Kallmünz 1959, S. 9 ff.
- 112 Karl Ludwig Dasser, Johann Baptist Enderle, Weissenhorn 1970, S. 33.
- 113 Augsburg, Graphische Sammlung – Johann Georg Bergmüller, hl. Amandus, Inv. Nr. 9059, gestochen von Göz.
- 114 Stuttgart, Graphische Sammlung – Kasten 213/14, Inv. Nr. 41316, seitenverkehrt.
- 115 *Historiae biblicae: ... exhibitae a. Josepho & Joanne Klauber*, Augsburg 1748, S. 77, linke Kartusche, *Christi adolecensia*.
- 116 Hanns Löwisch, Die Bamberger Rathausfresken, ein Bericht zu ihrer Geschichte, in: *Fränkisches Land und Kunst, Geschichte und Volkstum*, Bamberg im April 1960. Hat als erster die Archivalien durchgesehen und die genaue Malzeit ermittelt.
- 117 Anwander bekam die Aufträge in Bamberg wahrscheinlich durch persönliche Beziehung. Der Lebzelter Anton Mang, der am 24. Januar 1712 in Herrieden (Pfarrmatrikel, Pfarrarchiv Herrieden) als Sohn des dortigen Wachszieher Johann Adam Mang geboren worden war, war in Lauingen der Taufpate von Anwanders Kinder. Er war der Bruder des am 15. Oktober 1706 ebenfalls in Herrieden geborenen Johann Joseph Mang, der sich in Bamberg als Wachszieher niedergelassen hat. Dieser Johann Joseph Mang finanzierte als Ratsherr die Rathausrenovation, sowohl außen wie innen, im voraus aus eigener Tasche, während der Rath der Stadt ihm die Kosten später zurückerstattet hat. Anwander wurde also vom Bruder seines Bekannten in Lauingen bezahlt, er nennt ihn auch in seiner Quittung „Herrn Vötter“ um diese Verbundenheit näher auszudrücken.
- 118 Hans Leitherer, Die Fresken am Rathaus zu Bamberg, in: *Bamberger Blätter für fränkische Kunst und Geschichte*, Beilage zum *Bamberger Volksblatt*, 4. Jhg. Nr. 4, Februar 1927, S. 14 ff.
- 119 Die Rückenfigur des Engels mit dem Krummstab entwickelte Anwander aus der gleichen Figur in Hasberg; den Engel, der in der Allegorie des guten Regiments das Laster vertreibt, aus dem Engel des Prittrichinger Chorfreskos und den nördlichsten Nischenkaiser auf der Westseite aus dem orientalischen Fürst aus dem Maria-Trost-Fresko in Münnerstadt.
- 120 Stuttgart, Graphische Sammlung, Kasten 213/14, Inv. Nr. 41316.
- 121 Die „6 Stuck grosse Mahlereyen a 200 rH“ von 1750, deren Preis der Rathsherr Mang den Bamberger Rathsherrn vorgestreckt hat, sind wahrscheinlich identisch mit den vier Gemälden von Anwander im historischen Museum Bamberg.
- 122 Ursula Lederle-Grieger, Gerechtigkeitsdarstellungen in deutschen und niederländischen Rathäusern, Diss. Heidelberg 1937.
- 123 Jacobo Amigoni, Esther vor Ahasver, Venedig Privatsammlung. Veröffentlichung: Giuseppe Maria Pilo, *Studiando l'Amigoni*, in: *Arte Veneta*, 1958, S. 165, Abb. 175; seitenverkehrt übernommen, nur die Anordnung der Figuren und deren Haltung, in allen Details frei.
- 124 Als Vorlage für den hl. Hugo von Lincoln benutzte Anwander: hl. Walburga, Augsburg, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 11526, entworfen von Johann Georg Bergmüller, gestochen von Göz. Der hl. Augustinus aus dem rechten Seitenaltar ist die seitenverkehrte Wiederholung des Augustinus aus dem Hochaltar in Münnerstadt, die Mutter Monika aus dem linken Seitenaltarblatt von Münnerstadt.
- 125 Jeanne et Pierre Courcelle, *Iconographie de la Conversion de Saint Augustin*, in: *Etudes Augustiniennes*, Paris 1963, S. 681. Dazu existiert seitenverkehrt ein Stich: Augsburg, Graphische Sammlung, Tolle-Lege-Szene, Inv. Nr. G 9615, sign: Mathäus Gündter inv: et fecit Joan: Daniel Herz excudit Aug. Vindelic.
- 126 Zu dem Fresko in Altdorf existiert seitenverkehrt ein Stich, Augsburg, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 21004, darüber hinaus eine Zeichnung in Aschaffenburg.
- 127 Giovanni Battista Pittoni, Taufe des hl. Daniel, Padua, Museo Civico.
- 128 Sebastiano Ricci, Glorie der hl. Thekla, Salzburg, Barockmuseum Sammlung Rossacher.
- 129 Jeanne et Pierre Courcelle, *Iconographie de la Conversion de Saint Augustin*, in: *Etudes Augustiniennes*, Paris 1963, S. 681.
- 130 Vor dem Mönch Augustin erscheint ein Pilger, dem dieser aus Nächstenliebe die Füße wäscht; der Pilger gibt sich als Christus zu erkennen und überstellt seine Kirche Augustinus in die Obhut.
- 131 Julius Schöttl, Anwander, JHVD 1952, S. 180-184. – Schmid, Schwäbisch Gmünd, München 1962, S. 35. – Kissling, Augustinuskirche Schwäbisch Gmünd, Schwäbisch Gmünd 1961, S. 37-40. – Tolzien, *Kindler Malerei Lexikon*, Bd. 1, Zürich 1964, S. 122.
- 132 Wesentlich zur Klärung dieses Sachverhaltes trugen bei: Bernhard Rupprecht, Die bayerische Rokokokirche, Kallmünz 1959. – Hermann Bauer, Zum ikonologischen Stil der süddeutschen Rokokokirche, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Dritte Folge*, Bd. XII, 1961, S. 218-240.
- 133 Hermann Kissling, Die Augustinuskirche in Schwäbisch Gmünd, Schwäbisch Gmünd 1961, S. 39, 50.
- 134 Staatsarchiv Neuburg, Pfalz-Neuburger-Akten, Akt. Nr. 4766.
- 135 Staatsarchiv Neuburg, Pfalz-Neuburger-Akten, Akt. Nr. 2905, siehe Werkkatalog.
- 136 Hans Sing, Die Pfarrei Schwennenbach in der Zeit der Reformation und Gegenreformation, in: JHVD.
- 137 Der hl. Veit bezieht sich auf das Patrozinium einer abgegangenen Veitskapelle, Auskunft Hans Sing.
- 138 Hans Sing, Die Pfarrei Schwennenbach in der Zeit der Reformation und Gegenreformation, in: JHVD 1756 (in Vorbereitung).
- 139 Werner Meyer, Studien zur emblematischen Deckenmalerei aus Beispielen aus dem Landkreis Dillingen an

- der Donau, in: 26. Bericht des Bayerischen Landesamtes für Denkmalspflege 1967, München 1968, S. 163-165.
- 140 Im Chorfresko griff Anwander für die Figur des Bettlers auf den Bettler im Langhausfresko der Augustinerkirche in Gmünd zurück. Die Haltung des hl. Veit entspricht der des apokalyptischen Weibes aus dem Chorfresko von Münnerstadt. Der Christus in der Glorie im Langhausfresko gleicht dem Christus in der Glorie in der Augustinerkirche in Schwäbisch Gmünd. Auch der rauchfaßschwingende Engel kommt in gleicher Weise schon im Mittelbild der Ostseite des Bamberger Rathauses vor. Bei dem König Ferdinand hat Anwander den bewährten Entwurf von Bergmüller verwendet, den er bereits in Münnerstadt in der Figur des Don Pietro von Aragonien übernommen hatte. Den Georgsritter entwickelt er aus dem Kreuzritter im Gmünder Langhaus.
- 141 Peter Paul Rubens, Jüngstes Gericht, München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 306.
- 142 Francesco Solimena, Heimsuchung, gestochen in: Index Picturam Chalcographicarum Historiarum veteris et novi Testamenti ..., von Philipp Andreas Kilian, Augsburg 1758.
- 143 Karl Meisen, Der Nikolauskult und Nikolausbrauch im Abendlande, Düsseldorf 1931, S. 220, 221; und G. Aurich, Hagios Nikolaus, der hl. Nikolaus in der Griechischen Kirche, Leipzig-Berlin, 1914-1917.
- 144 Monika Heffels, Kataloge des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, Die deutschen Handzeichnungen des 18. Jahrhunderts, Band IV, Nürnberg 1969, S. 15.
- 145 Oskar Freiherr Lochner von Hüttenbach, Die Jesuitenkirche zu Dillingen, Stuttgart 1895, S. 32.
- 146 Giovanni Battista Pitoni, Tod des hl. Joseph, Verona, Sakristei in S. Maria Organo, dazu: Modello, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Stich von Pietro Monaco, Venedig, Museo Civico Correr. Zitiert aus: Max Goering, Zur Kritik und Datierung der Werke des Giovanni Battista Pitoni, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 1934, S. 222-226. Davon existieren freie Kopien des 18. Jahrhunderts in Turin, S. Lorenzo und in Dillingen, Jesuitenkirche von Anwander. Dieses Bild basiert wahrscheinlich auf einer römischen Kopie, die noch nicht aufgefunden worden ist.
- 147 Julius Schöttl, Der Bildinhalt des Deckengemäldes im Goldenen Saal zu Dillingen, in: JHVD 1958, Dillingen 1960, S. 98.
- 148 Julius Schöttl, Der Bildgehalt des Deckengemäldes im Goldenen Saal zu Dillingen, in: JHVD 1957/58. Dillingen 1960, S. 101.
- 149 Ebenda, S. 101, 102.
- 150 Hermann Bauer, Allegorie der Naturwissenschaften, Dillingen, Goldener Saal, in: Kalender der Bayerischen Versicherungskammer München 1969.
- 151 Augsburg, Graphische Sammlung – Johann Georg Bergmüller, Radierfolge aus dem Titel: Septem Dona Spiritus Sancti das ist Die Siben Gaben des H. Geists. Vorgestellt in Siben Statuen, welche von Mahlern, Bildhauern, Stucatoren, beliebig können appliciert werden sind neu inventiert gemacht, zu haben bey mir Johann Georg Bergmüller Historien Mahler und Director Academia in Augspurg Cum Priv. S. C. M.
- 152 Friedrich Zoepfl, Kleine Beiträge zur Geschichte der ehemaligen Universität Dillingen, in: Jahresbericht des Heimatdienstes der Stadt Dillingen, 1938-1942, S. 37.
- 153 Adolf Layer, Das nördliche Dillinger Schloßportal und seine Meister, in: Heimatfreund 1957, Beilage zur Donauzeitung: ... Eine regelmäßige Fensterstellung durchzuführen, wie sie Anwanders Idealbild auf dem Deckenfresko im Goldenen Saal der Universität zeigt, gelang nicht, jedoch wurde versucht, durch eine dekorative Architekturmalerie der ganzen Nordfassade einen einheitliche Fassung zu geben.
- 154 Der Wortlaut stammt aus einer päpstlichen Bulle von 1569. Ernst Guldán, Eva und Maria, eine Antithese als Bildmotiv, Graz-Köln 1966, S. 101. Anmerkung 89.
- 154 Eugen Heinrich Fischer, Auf den Spuren eines großen Dillinger Kirchenrechtslehrers und Universitätskanzlers, in: JHVD 1950, S. 50-64.
- 156 Josef Anton Huber, Nordschwäbische Donaupost, 3. Jahrgang 1950, Nr. 3; auch in: Hermann Bauer, Allegorie der Naturwissenschaft, Deckenfresko Goldener Saal Dillingen, Kalender der Bayerischen Versicherungskammer, München 1969.
- 157 Augsburg, Graphische Sammlung – Donum Scientiae, Die Gab der Wissenschaft, Inv. Nr. 9121. – Donum Pietatis, Die Gab der Andacht, Inv. Nr. 9119. – Donum Timor Dei, Die Gab der Furcht Gottes, Inv. Nr. 9118. – Donum Fortitudinis, Die Gab der Stärke, Inv. Nr. 9117. – Donum Consilii, Die Gab des Raths, Inv. Nr. 9120. – Donum Intellectus, Die Gab des Verstandes, Inv. Nr. 9122.
- 158 Johann und Joseph Klauer, Horae Cononicae, Sacrae Jesu Christi Evangelium Singulas anni Dominicas Divisa A. Rom Cath. Ecclesia, Augsburg, S. 10.
- 159 Fabers Konversationslexikon, zitiert von Klaus B. Klaus. – Gmünder Künstler, in: Württembergische Vierteljahresshefte für Landesgeschichte, 1896, S. 318.
- 160 Ebenda, S. 318. – Dazu der Brief von Eduard Widmer an das Stadtarchiv Schwäbisch Gmünd vom 5. April 1957, worin die Angaben bei Klaus in Frage gestellt werden.
- 161 Karl Heinrich Koepf, Josef Dossenberger (1721 1785), ein schwäbischer Baumeister des Rokoko, Weissenhorn 1973, S. 41.
- 162 Die Darstellung orientiert sich ikonographisch an einem Stich von Johann Georg Bergmüller. Augsburg, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 8991, aus der Serie Symbolum Apostolicum. In der Mitte steht ein kleiner Altar, auf der Mensa liegt ein Messbuch und ein Kelch mit Hostie, in der Nische der Retabel ist

- ein Kreuz angebracht und das Buch mit sieben Siegeln und das apokalyptische Lamm im Strahlenkranz. Etwas im Hintergrund ist die Ecclesia mit der Taube des hl. Geistes dargestellt, links der Rundtempel der Kirche. Vor diesem flieht ein jüdischer Hohepriester. Rechts vor der Figur der Ecclesia kniet wesentlich größer die Allegorie des Glaubens.
- 163 Für die Oratorienbilder wandelte Anwander die beiden Günzburger Entwürfe aus dem Jahre 1759 ab. Die Allegorie der Europa im Chorfresko entnahm er dem Asamschen Fresko in Maria de Victoria in Ingolstadt. In dem ersten Langhausfresko übernahm er die Gruppe der Apostel und die beiden Soldaten links von ihnen von dem Fresko gleichen Themas, das Günther in Oberammergau gemalt hat und das Anwander in Prittriching schon einmal benutzte. Für das Langhausfresko über der Empore existiert ein Entwurf im Kupferstichkabinett in Nürnberg. Der linke, cellospielende Engel, der in dem Überemporenfresko gegenüber dem Entwurf verwandelt auftaucht, erscheint entsprechend dem Entwurf in der rechten Kartusche der oberen Empore, der in der Mitte postierte Engel entspricht der Katherina in Münnerstadt, der ein Bergmüller-Entwurf zugrunde liegt. Die Haltung des hl. Sebastian in der Kartusche des Langhauses leitet sich von der Haltung des Ulmer Sebastian ab.
- 164 Eugen Kainz, Oswald Ongers, Sein Leben und seine Werke, Straßburg 1915, Martyrium des hl. Kilian, 1965, Würzburger Dom. Ongers selber benutzte als Vorlage einen Kupferstich nach einem van Dyck aus der Augustinerkirche Antwerpen, Anwander hat hauptsächlich die Schärpen übernommen, S. 18-20.
- 165 Steichele-Schröder, Das Bistum Augsburg, Band V, S. 96.
- 166 Nach der „Berechnung der Kirchen Zierth, welche vorgenommen den 5. April 1766, dann auch der Neue Errichteten Kapelle des hl. Donati Martyrers“, ausgewertet von Benno Bichler.
- 167 Anton H. Konrad, Die Pfarrkirche St. Stephan, in: Autenried, Dorf, Schloß und Kirche, Günzburger Hefte 4, Weissenhorn 1970, S. 28.
- 168 Monika Heffels, Kataloge des Germanischen Nationalmuseums, Deutsche Handzeichnungen, Band 4, Nürnberg 1969, S. 27. Dieser Vorlage haben sich angeschlossen: Johann Baptist Enderle in Burg (1764), Johann Anwander in Autenried (1766), Thomas Christian Wink in Loh (1767) und Franz Martin Kuen in Scheppach (1769).
- 169 Auch Franz Martin Kuen hat dieses Motiv in Mindelzell, Langhausfresko, 1750, verwertet.
- 170 Die Figur des Christus entwickelte Anwander aus der Figur der Divina Providentia in Autenried, die auf die Vorlage von Matthäus Günther aus der Herrgottsruhkirche bei Friedberg basiert. Die gesamte Gruppe Christus auf dem Regenbogen erscheint in ähnlicher Form auch bei Franz Martin Kuen in der Pfarrkirche in Mindelzell. Bei der Figurengestaltung der Randszene berief sich Anwander auf eine druckgraphische Serie von J. G. Bergmüller, „Symbolum Apostolicum“, von 1730. Für die westliche Schmalseite mit den Posaunenengel und den aus dem Grab aufsteigenden Toten verwendete er die elfte Radierung dieser Folge, für den rechten und linken Engel das 9. Blatt und für den mittleren Engel den Auferstandenen aus Blatt 5. Auch die Ecclesia vor der Rundkirche leitet sich aus dem 9. Blatt ab. An der 7. Radierung dagegen orientiert sich die Gruppe mit dem Engel, der die Auferstandenen aufnimmt. Aus dem gleichen Blatt stammen auf der Südseite die beiden Verdammten, die von den großen Schlangen in die Tiefe gerissen werden und die Wolke mit dem Regenbogen aus der Glorie. Bei der Kartusche, „Die Engel Er stürzt“, hat Anwander einen Stich von Gottfried Bernhard Göz verwertet. Das Engelskonzert an der Emporenbrüstung gleicht dem Engelskonzert von Großkötz.
- Augsburg, Graphische Sammlung – Deckblatt zu der Serie Symbolum Apostolicum, Inv. Nr. G 8985, von Johann Georg Bergmüller im Jahre 1730 herausgegeben.
- Stuttgart, Graphische Sammlung – Bl. Nr. 11, Inv. Nr. 41264.
- Augsburg, Graphische Sammlung – Bl. Nr. 9, Inv. Nr. G 8977; Bl. Nr. 5, Inv. Nr. G 8919; Bl. Nr. 7, Inv. Nr. G 8987.
- Augsburg, Graphische Sammlung – Gottfried Bernhard Göz, Der hl. Erzengel Michael, Inv. Nr. G 11710. Der Michael ist wörtlich übernommen, der Teufel etwas vereinfacht.
- 171 Georg Rückert, Die Pfarrkirche von Lutzingen, in: JHVD 26/1913, S. 14 ff.
- 172 Adolf Layer, Zur Baugeschichte der Pfarrkirche Lutzingen, in: JHVD 70/1968, S. 170.
- 173 Aus den Rechnungen ist nur Bartholomäus Hoß faßbar, aber aus den genauen Archivalien von Dürrolaingen ist ersichtlich, daß der den Akkord abschließende Meister Johann Michael war. Bartholomäus hat nur weniger wichtige Arbeiten ausgeführt.
- 174 Christus in der Glorie hat er in der gleichen Form von Oberbechingen übernommen, wiewohl die Gesamtkomposition der Glorie überzeugender und straffer gestaltet ist; auch die Gruppe um den Rundtempel der Ecclesia mit dem hl. Michael einschließlich dem ersten Geretteten stammt von Oberbechingen, aber schon die Gruppe der gegen die Verdammten kämpfende Engel wurde verändert. Den in Oberbechingen vorne stehenden Engel hat Anwander vollkommen weggelassen und den hinteren, von der Seitenansicht aus gesehenen, schräg in die Ecke gestellt. Dazu hat er noch den knienden Teufel mit den Pferdefüßen, die dicke nackte Frau, die den Arm gegen den Schlag mit dem Flammenschwert hebt, und schließlich den nackten Mann mit den Schlangen um den Hals, der sich die Haare rauft, übernommen. Auch die Gruppe der Auferstehenden, die von dem Engel hochgehoben werden und die Anwander in Oberbechingen von Bergmüller übernommen hat, hat er in die Auferstehungsszenerie eingebaut, die er in Lutzingen reicher in den Details und mit überzeugenden Eigenerfindungen ausgestattet hat.

- 175 Cosmas Damian Asam, Chorfresko in der Herrgottsruhkirche bei Friedberg und auch Maria de Victoria in Ingolstadt.
- 176 Staatsarchiv Neuburg, Pfalz-Neuburger Akten, Akt. Nr. 2903 a, siehe Werkkatalog.
- 177 Bei dem Altarsakrament kniet die Ecclesia in weitem Chormantel mit Tiara und Papstkreuz vor einem Altar, auf dem der Tetramorph ein Buch mit der Inschrift: „Laudetur S.S. Sacramentum“ hält. Darüber schwebt auf einer Wolke eine Monstranz in einem Strahlenkranz. Bei dem Rosenkranzbild kniet die Allegorie der Andacht wiederum vor einem Altar, auf dem zwei Putti schweben, die drei mit Rosenkränzen umwundene ovale Tafeln vorweisen, auf denen die Benennung der drei Rosenkranzarten stehen: Gaudiosi, Dolorosi, Gloriosi. Neben diesem Altar sind in ein Gerüst drei Prozessionsstangen eingespannt, die in ihren Aufsätzen ebenfalls auf die Rosenkranzarten hinweisen. Darüber schwebt die Himmelskönigin mit Szepter und Krone. Der angekleidete Jesusknaabe ist ebenfalls gekrönt und hält einen Rosenkranz in Händen.
- 178 Friedrich Schäffner, Die Pfarrkirche in Unterkochen, Unterkochen 1953, S. 41-44.
- 179 Der Engel mit dem Dreieck der Divina Providentia im Chorfresko entwickelte Anwander aus dem Engel mit Siegespalme im ersten Langhausfresko von Grunertshofen. Die Gruppe um den Papst im Chorfresko von Schwennenbach, wie auch den Kurfürst, den Georgsritter und den König Ferdinand. Die Frau über dem Wappen ist nach dem bekannten Bergmüllervorbild gestaltet, das Anwander für die Münnerstädter Katherina benutzt hat. Für den Christus aus dem zentralen Langhausfresko benutzte er als Vorbild den Christus im Altarblatt der Ebnerkapelle in Maria Mödingen.
- 180 Index Picturam Chalcographicarum Historiarum veteris et novi Testamenti, Augsburg 1758, von Philipp Andreas Killian. Francesco Solimena, Heimsuchung.
- 181 Dem stürzenden Engel über der offenen Grabtumba im Chorfresko liegt als Vorlage eine Bergmüllerradierung zugrunde, die Anwander bereits in Oberbechingen verwendet hat (Stuttgart, Graphische Sammlung – Blatt 11, Inv. Nr. 41264. Diese Formation erscheint noch einmal in Jettingen 1768.). Der nach oben deutende Engel zu Füßen der Maria stammt aus dem Hauptfresko in der Gmünder Augustinerkirche. Die ganze Glorien-Gruppe erscheint noch einmal in Dürrlauingen und Oxenbronn. Die Figuren der Evangelisten stammen aus der ständig von Anwander dazu benutzten Radiertafel von Bergmüller. Die Kartusche Maria Heimsuchung orientiert sich an dem gleichen Bild in Unterkochen, dem wiederum eine Vorlage von Francesco Solimena zugrunde liegt. Die zentrale Kartusche, „Maria wird von den örtlichen Mächten verehrt“, setzt sich aus mehreren Anleihen zusammen. Die verehrenden Fürsten stammen aus der Szene gleichen Inhaltes in dem Schwennenbacher Langhausfresko, die weibliche Allegorie schließt sich an die beliebte Bergmüller-Vorlage an, die Anwander bei der hl. Katherina in Münnerstadt verwendet hat. Die Immakulata gleicht der Immakulata aus dem Chorfresko in Unterkochen. Für das Langhausfresko verwendete Anwander hauptsächlich Anregungen aus dem eigenen Formenvorrat. Der linke, vordere Engel aus der die Muttergottes anbetenden Gruppe kommt seitenverkehrt als bischofsstabtragender Engel im Langhausfresko in Schwäbisch Gmünd vor. Die Amerika gleicht der Europa aus dem Chorfresko von Prittriching, während die Afrika der Europa aus dem Langhaus der Dominikanerkirche in Schwäbisch Gmünd entspricht.
- 182 Werner Meyer, KDB Landkreis Dillingen, München 1972, S. 814.
- 183 Christus in der Glorie ist von dem Chorfresko in Autenried übernommen, Michael von der Christusfigur des Hochaltarblattes in Münnerstadt, die Muttergottes neben dem Michael und die Allegorie der Liebe von der Figur der Katharina von Siena in dem linken Seitenaltarblatt in Obermedlingen und die Kerkeranlage mit dem Putto von Donaumünster. Die Kartuschendarstellungen orientieren sich an Oberbechingen und Lutzingen und damit verbunden an den druckgraphischen Vorbildern von Johann Georg Bergmüller. Die „Auferweckung der Toten“ ist eine Vereinfachung derselben Szene von Oberbechingen und der dazugehörigen Vorlage von Bergmüller (Stuttgart, Graphische Sammlung, Blatt 11, Inv. Nr. A 41264). Dazugekommen ist der Christus auf dem Regenbogen aus der Oberbechinger Glorie. Der Auferweckte unter dem Grabdeckel stammt von einem Bergmüller Entwurf (Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv. Nr. A 41312). Bei der Kartusche „Die Gerechten“ gleicht der Engel, die Frau und der Mann mit den erhobenen Händen der gleichen Szene in Oberbechingen und dem dazugehörigen Bergmüller-Entwurf. Das Tier mit dem Maul leitete Anwander ebenfalls von einer Vorlage von Bergmüller ab (Augsburg, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 4987). Den Engel und den Verdammten entlehnte er aus der gleichen Szene im Langhausfresko von Lutzingen. Der auferstandene Christus ähnelt dem Christus aus der Salvatorkirche in Höchstädt.
- 184 Karl Heinrich Koepf, Joseph Dossenberger (1721-1785), Ein schwäbischer Baumeister des Rokoko, Weißenhorn 1973, S. 186.
- 185 Christian Hartmann, Ortsgeschichte von Jettingen, Günzburg 1953, S. 124.
- 186 Karl Heinrich Koepf, Joseph Dossenberger (1721-1785), Ein schwäbischer Baumeister des Rokoko, Weißenhorn 1973, S. 139.
- 187 Auf einem Polsterschemel liegt ein Tiara mit gekreuztem Schlüssel, ein aufgeschlagenes Buch, das in einem Ring steckt, darüber an Flügeln ein Januskopf.
- 188 Die Figur des Kaisers im Chorfresko stammt direkt aus diesem Fresko. Der Götzenpriester stellt eine Fortentwicklung und Steigerung dar. Der Engel, der dem Heiligen den Himmel aufweist, erscheint gleich im Chorfresko von Autenried. Die Glorie des Langhausfreskos geht einschließlich des Heiligen und der zwei ihn umgebenden Engel auf das Chorfresko von Frauenriedhausen zurück. Die Gaa-Chronos-Gruppe erscheint in gleicher Form in Deisenhausen und dem Nürnberger Bibliotheksentwurf und bezieht sich auf

bekannte Vorlage von Bergmüller. Die Figur des Meeressgottes Neptun hat Anwander seitenverkehrt schon auf der Westseite des Bamberger Rathauses verwendet. Die über ihm angebrachte Tritongruppe dagegen kommt ebenso in Deisenhausen vor. Für den Pluto hat Anwander die Figur des biblischen Gastgebers aus dem Günzburger Entwurf hergenommen. Bei dem Seitenaltarblatt der Heiligen Familie stammt das kerkerhafte Fegefeuer und die davor fliegende Rückenfigur des Engels mit der Patene aus dem kleinen Ölgemälde in Tapfheim-Donaumünster. Die Serie der vier Kardinaltugenden ist nach der gleichen Serie in Autenried gestaltet und die Kirchenväter nach den Wandbildern in Unterkochen. Die Apostel Simon, Matthäus, Thomas und die Madonna entstammen der schon bekannten Radierfolge von Johann Georg Bergmüller, über Apostel, Evangelisten und Kirchenväter. Die Fresken der zwei Emporenbrüstungen sind alle aus früheren Werken übernommen. Das Engelskonzert geht weitgehend auf Großkötz und die Nürnberger Entwürfe dazu zurück. Das biblische Mahl und der verlorene Sohn orientieren sich ziemlich genau an den Entwürfen von Günzburg von 1759. Die Allegorie der Liebe schuf Anwander nach der hl. Katherina in dem linken Seitenaltarblatt von Obermedlingen und den davon abhängigen Figuren in Jettingen.

- 189 Karl Heinrich Koepf, Neue Feststellungen zur Baugeschichte der Pfarrkirche in Eglingen, veröffentlicht in der Heidenheimer Zeitung, 30./31. August 1969 und Karl Heinrich Koepf, Joseph Dossenberger (1721-1785), ein schwäbischer Baumeister des Rokoko, Weißenhorn 1973, S. 51, Anm. 111.
- 190 Julius Schöttl, Der schwäbische Barockmaler Johann Anwander (1715-1770), in: JHVD 1962, S. 205, 206.
- 191 Augsburg, Graphische Sammlung – Serie Symbolum Apostolicum, Bl. 13, Inv. Nr. G 8991.
- 192 Julius Schöttl, Der schwäbische Barockmaler Johann Anwander (1715-1770), in: JHVD 1952, S. 205. Das Chronostichon am Chorbogen: Larga DeCiMatorls pLeias perletes aVro ConteXerat. Die Umschrift der Wappenkartuschen im Langhausfresko lautet: EX gratia HalDensi pICtVraM Cernls.
- 193 Augsburg, Stadt- und Staatsbibliothek – Annalium sive Chronologiae Wettenuhanac, Pars V, Anno 1777, Folio 341, 343.
- 194 Stuttgart, Graphische Sammlung – Maratta, Abraham opfert Isaak, gestochen von Johann Georg Bergmüller, Inv. Nr. 28210.
- 195 Bruno Bushart, Die deutsche Ölskizze des 18. Jahrhunderts als autonomes Kunstwerk, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. Folge, Bd. XV, 1964, S. 145-176.
- 196 Hier nun hat er die Möglichkeit, sich an einem weltlichen Thema zu versuchen. Vor einer Bibliothekswand sitzt die Gabe der Wissenschaft. Über ihr eilt Merkur, der Götterbote, mit einer versiegelten Botschaft. Am rechten Rand der Bibliothek ruht die Erleuchtung mit der Fackel und wendet sich der Wissenschaft zu. Auf der gegenüberliegenden Längsseite sitzt die Inventio schreibend vor einer Erdkugel, umgeben von Fortifikationsplänen, Meßgeräten, Büchern, Globus, Himmelsglobus, Fernrohr und Brennspiegel. Rechts neben ihr hält Chronos den Sternenhimmel mit dem darin eingeschriebenen Tierkreisbogen. Neben ihm kämpft ein bewaffneter Mann gegen die Ketzler, die heidnische Wissenschaft in Gestalt eines Götzenbildes und die eselohrige Unwissenheit, Chronos hält den Sternenhimmel direkt über die Erdkugel, vor der die Inventio schreibt. An den Sternenhimmel lehnt sich die Aphrodite mit ihrem Muschelgefährt. Über ihr in den Wolken ein Stier als das dazugehörige Tierkreiszeichen. Eine Schmalseite zeigt in der Mitte vor einem Rundtempel die Gaa-Chronos-Gruppe mit dem Kind. Dazu gesellt sich noch Pallas Athena mit Kindern. Links hinter dieser Gruppe erscheinen die Malerei, der Tanz und ganz der Rand, über verschiedenen Musikinstrumenten, eine Pansgestalt. Rechts sieht man die Geometrie, Mathematik und Schauspielkunst. Über der Chronos-Gaa-Gruppe thront zentral auf einer Wolke Apollo mit der Leier, neben ihm der sich aufbauende Pegasus, zwei Musen mit Flöte und Laute. Über Apollo thront ein Genius mit den Attributen der Weisheit und verkündet mit einer Posaune den Ruhm der freien Künste. Neben dieser Apotheose der Künste schildert die andere Schmalseite die Gefahren der Künste. In der Mitte steht die eselohrige Unwissenheit und greift nach der Allegorie der Malerei, die ohnehin von dem Neid, einer alten Frau hart bedrängt wird. Die Unwissenheit hat die Sense der Zeit in der Hand, während Chronos links unterhalb sitzt und vor Scham sein Haupt hinter einem Tuch verbirgt. Links neben ihm sitzt die Musik mit der Leier und ist von Kindern umgeben, die alle Musikinstrumente spielen. Rechts lagert die Architektur oder Baukunst mit einem Winkel und einem Lineal, vor ihr zwei Kinder mit einem Zirkel; hinter ihr schleppen drei Kinder einen großen Stein mit einem Wagen eine schiefe Ebene hoch zu einem Lagerplatz, wo schon viele Säulenstümpfe aufgeschichtet sind. Rechts unten bei der Malerei schleicht sich auf den Knien die Bildhauerei weg. In den Ecken tollten sich Tritone und Nereiden. In den Wolken thront die Fama und bläst die Posaune. Die Chronos-Gaa-Gruppe stammt, wie schon bekannt, von einem Bergmüllerstück ab, und zwar von einem Stich von Sperling, der 1723 in der Anthropometrie veröffentlicht wurde. Auch die Venus mit dem Stier geht auf Bergmüller zurück und zwar auf die Radierung aus einer Serie, in der verschiedene Götter mit ihren Tierkreiszeichen vorgestellt werden. Die Gruppe „Kampf der Unwissenheit mit der Malerei“ hat dagegen ein Motiv nach Carlo Maratta zur Grundlage, das von Nikolaus Dovigny überliefert worden ist (Monika Heffels, Kataloge des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, Deutsche Handzeichnung, Bd. 4, Nürnberg 1969, S. 11-15).
- 197 Der hl. Michael gleicht dem hl. Michael als Seelenführer im Langhausfresko von Lützingen, 1767, und Teile des Engelsturzes sind in den Höllensturz mit eingearbeitet.
- 198 Die Seiten sind von Anwander numeriert. Nr. 1 zeigt den König Salomon, der sich von seinen Werkmeistern und Architekten den Bau des Tempels erläutern läßt. Er ist als solcher gekennzeichnet durch den Löwen-

- thron zentral in der Mitte, den er eben verlassen hat und die darüberfliegende Allegorie der Weisheit. In den Ecken erscheinen die Muse der Musik und der Pegasus. In der zweiten Szene auf der gegenüberliegenden Seite wird ein Kirchenbau geschildert; in der Mitte vor einer kulissenartigen Architekturwand, die mit Säulen und Pilastern geschmückt ist, thront etwas erhöht auf einer Balustrade die Ecclesia. Von rechts naht sich ein Fürst, der in allem dem Kurfürst von Pfalz-Neuburg von Schwennenbach gleicht. Hinter ihm in dem Gefolge erscheint die Baukunst mit einem großen Aufriß einer Rokokokirche, wie sie in etwa dem süddeutschen Dorfkirchenschema entspricht. Am Boden liegen Steine, ein Schubkarren und eine Mörtelwanne. Die Szene schließt in der Ecke der Augsburger Bistumsheilige St. Ulrich ab. Von links nähert sich der Bischof von Augsburg und Landesherr von dem Hochstift Augsburg. Unter ihm kniet vor einer Weltkugel Chronos und hält einer Frau ein offenes Buch hin, die mit einer Feder darin schreibt. Diese Szene beendet in der Ecke die hl. Afra, die zweite Bistumsheilige von Augsburg. Über der Architekturkulisse mit der Ecclesia und den Engeln schließt sich die Glorie mit der Madonna und verschiedenen Heiligen an. Auch bei diesem Kirchenbau haben anscheinend, ähnlich wie in Schwennenbach, sich das Fürstentum Pfalz-Neuburg und das Bistum Augsburg beteiligt. Die Kirche lag auf jeden Fall im Bistum Augsburg und höchstwahrscheinlich auch auf dem Gebiet von Pfalz-Neuburg. Diese beiden erstgenannten Seiten sind als bedeutendere vor den beiden anderen gekennzeichnet. Sie beanspruchen den größeren Raum. Darüberhinaus ist anzunehmen, daß die Seite mit dem Bischof von Augsburg, die mit der Glorie verbunden ist, die blicksbeginnstigste Ostseite darstellt. Somit wäre die Salomonszene, Nr. 1, die westliche Seite. Die beiden Längsseiten sind nur wenig länger als die Schmalseiten. Die Südseite zeigt das Opfer des Alten Bundes. In der Mitte ist ein girlandengeschmückter Altar aufgebaut, auf dem das Opfertier brennt. Links davon kniet ein König mit seinem Gefolge, offenbar der Priesterkönig Melchisedek, auf der rechten Seite stehen weitere Priester und Räucheressel. Auf der gegenüberliegenden Nordseite ist das Opfer des Neuen Bundes zu sehen. Gleichsinnig symmetrisch ist in der Mitte ein Altar aufgebaut, darüber der Tetramorph mit dem Buch des Neuen Bundes und darüber wiederum leuchtend im Strahlenkranz die Monstranz. Von links strömen hinter der Frömmigkeit ein Priester und Volk anbetend auf den Altar zu. Rechts versucht ein Papst einen jüdischen Hohenpriester auf die Monstranz hinzuweisen, während ein anderer entsetzt flieht. Vor dem Altar steht ein Taufbrunnen, zu dessen Füßen die zertretene Schlange liegt.
- 199 Pfarrarchiv Lauingen, Sterberegister, 16. November 1770: Pie in Domino defunctus est D. Joanes Anwander artis pictoriae peritissimus vir añorum 55.
- 200 In dem Zunftbuch der Augsburger Maler werden folgende Maler Kunstmaler genannt: Günther, Wolcker, Ledergerber, Rothblech, J. G. Lederer, Schilling, Göz, Rill, Wiechner, Christ, T. Lederer, Huber, Ruhbold, Mages, Menner, Paur, Lomer, Knauer, Mayr, Schell. Maler werden genannt: Rösch, Eber, Tiefenbrunner. Selig, Degle, Johann Baptist Anwander.
- 201 Auszug aus Literae Annue, siehe Werkkatalog Dillingen Aula, Archivalien: Penicillus ita probatur omnibus, ut illius subtilitas minutissima, colorum varietas vivacissima et delineatio ad scholae etiam pictoriae drisin exacta Apellis nostri Anwanderi, civis Lavingani, nomen ac manum longe Cateque celebrat.
- 202 Pfarrarchiv Ziertheim, Pfarrchronik von Reistingen, 1764: Der Künstler oder Mahler schreibt sich Johannes anWander Von Lauingen.
- 203 Annalium sive Chronologiae Wettenuhusanae, Pars V, Anno 1766, Folio 315: Architectus nobilis huius aedificii erat D. Iosephus Dossenberger civis Wettenuhusanus, Pictor D. Ioannes Anwander Lavinganus, Viri uterque in sua arte peritissimi, celeberrimi, et Pictor insuper Parens est D. Capitularis nostri Ioannis Anwander.
- 204 Fuggerarchiv Dillingen, Glött, Pfarrakten Dürrlauingen, III. Akta zum Kirchenbau zu Dürrlauingen, Bl. 25, Nr. 4: Von dul: Heyl Pflög wirdt dem Kunsterfahrenen Herrn Johann anwander die Versicherung gegeben bei Mahlung des daselbstigen GottsHaus ... und gedacht Herrn anWanders bekannte Ehrlichkeit ...
- 205 Georg Rückert, Beiträge zur Kunsttopographie des Bezirksamtes Dillingen, in: JHVID 1917, S. 110, Anm. 35: Die Mahlerex in fresco ist von zweien berimten Meistern, dem Johann Anwander zu Lauingen und dem Johann Baptist Enderle zu Donauwerth und zwar vom ersteren auf 350 fl, vom letzteren aber auf 300 fl entworfen worden; und weilten der letztere nicht nur allein wohlfeiller, sondern auch dem Vernehmen nach in der Mahlerey geschickter, ... so habe keinen Zweifel, daß Euer Exzellenz disem den Vorzug geben werde.
- 206 Annalium sive Chronologiae Wettenuhusanae, Pars V, Anno 1770, Folio 320.
- 207 Annalium sive Chronologiae Wettenuhusanae, Pars V, Anna 1784, Folio 368.
- 208 Adolf Feulner, Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland, Handbuch der Kunstwissenschaft, Potsdam 1929, S. 226. – Karl Heinrich Koepf, Joseph Dossenberger (1721–1785), Weissenhorn 1973, S. 172, Anm. 251.
- 209 Brüder Klauber, Heiligenkalender, Augsburg, 29. Juni S. Petrus, 30. Juni S. Paulus.
- 210 Staatsarchiv Neuburg, Kloster Ottobeuren, Literalien Nr. 932, Akt vom 30. Januar 1747.
- 211 Franz Anton Anwander, geb. 1718 in Rappen, Heirat und Übersiedlung 1742 nach Landsberg am Lech, gest. 1797 in Landsberg.
Vorläufige Werksliste:
1744 Landsberg Pfarrkirche, Barbaraaltar
1749 Apfeltrach, St. Leonhard, Hochaltar Fassung

- 1750 Westernach, Pfarrkirche, Fassung Tabernakel
- 1752 Grunertshofen, Pfarrkirche, Fassung allgemein
- 1754 Zöschingen, Pfarrkirche, Fassung Kanzel
- 1755 Dillingen, Knabenseminar, Vergoldung zweier Rahmen
- 1757 Eresing, Pfarrkirche, Fassung allgemein
 - Dillingen, Goldener Saal, Fassung allgemein
- 1764 Schwäbisch Gmünd, Dominikanerkirche, Fassung allgemein
- 1765 Epenhausen, Pfarrkirche, Altarblätter und Altäre
- 1766 Autenried, Pfarrkirche, Fassung allgemein
- 1767 Lutzeningen, Pfarrkirche, Fassung allgemein
- 1768 Scheyern, Klosterkirche, Fassung allgemein, Kloster, Gemälde
 - Unterkochen, Wallfahrtskirche, Fassung allgemein
- 1771 Spötting/Landsberg, Friedhofskirche, Altarblätter
- 1773 Schmiechen, Wallfahrtskirche Maria Kappel, Kreuzweg und Altarblatt zum Freundschaftsaltar
- 1773/1777 Landsberg, Pfarrkirche, Nebenaltäre Fassung
- 1778 Spötting/Landsberg, Friedhofskirche, Altarblatt
- 1780 Wemding, Wallfahrtskirche, Kanzel Fassung
- 1782 Wemding, Spitalkirche, Altarblatt
- 1784 Uffing, Pfarrkirche, Kreuzwegstationen
- 1788 Stopfenheim, Pfarrkirche, Kanzel
 - Dinkelsbühl, Deutsch-Ordenshaus, Fassung allgemein
 - Lauringen, Pfarrkirche, Fassung allgemein
 - Waal b. Pfaffenhofen, Pfarrkirche, Altarblatt
- 212 Johann Baptist Anwander, tätig im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts, 3. 8. 1777 Aufnahme in die Malerzunft Augsburg, 18. 5. 1777 Meisterrecht, 1782 Lehrknabe Joseph Schön, lernte nach eigener Auskunft bei seinem Vater, dann bei Tobias Lederer in Augsburg und arbeitete bei der Malerwitwe Selig.
 - Vorläufige Werksliste:
 - 1778 Spötting/Landsberg, Friedhofskirche, Altargemälde zusammen mit seinem Vater Franz Anton
 - 1780 Neukirchen/Landkreis Neuburg, Pfarrkirche, Fresken
 - 1782 Bewerbung für Ettringen, abgelehnt (Ausführung 1786 von Christian Wink)
 - 1785 Biburg/Landkreis Augsburg, Pfarrkirche, Fresken
 - um 1790 Osterzhausen, Pfarrkirche, Fresken
 - 1791 Klingen/Landkreis Aichach, Pfarrkirche, Fresken
 - 1795 Hausen bei Geltendorf, Pfarrkirche, Fresken
 - Osterzhausen, Pfarrkirche, Chorfresko

Fresken und Ölgemälde

Ammerfeld

Kreis Donau-Ries. Bistum Eichstätt, ehem. Herrschaft: Zisterzienser-Reichsabtei Kaisheim
Pfarrkirche St. Quirin

Fresken – 1737

Chor

Hauptfresko: 1. Anbetung der Hirten. Sig.: J. Anwander fecit 1737. – Vier Eckkartuschen: 2. Mariä Verkündigung. 3. Mariä Heimsuchung. 4. Beschneidung im Tempel. 5. Der Jesusknabe diskutiert mit den Schriftgelehrten. – Zwei Embleme in Tonmalerei: 6. Eine Sonnenblume reckt sich der Sonne entgegen: Semper adistum. 7. Mann mit Schaf. Zweig in Landschaft: Dux mihi virga.

Langhaus

Hauptfresko: 8. Kreuztragung, Veronika mit dem Schweißstuch und Johannes mit Maria. – Eckkartuschen: 9.-12. Christus vor Kaiphas. 10. Annas, 11. Herodes, 12. Pilatus. – Längswandkartuschen: Unteremporenfresko: 15. Grablegung Christi. Sig.: J. A. – Emporenkartuschen: 16. Geislung. 17. Abschied von der Mutter. 18. Abendmahl. 19. Ölberg. 20. Dornenkrönung.

Gemälde

Seitenwände

Ovalbilder: 1.-12. Apostel. 13. Maria. 14. Christus. Bartholomäus signiert. – Seitenaltarblätter: 15. Wendelin. 16. li. Schmerzensmutter vor dem Kreuz.

Erhaltungszustand: Fresken sehr gut; Chorfresko etwas rissig, das Lattengerüst scheint leicht durch. Gemälde gut, Malschicht teilweise leicht aufgestanden. Renovationen: 1935 und 1968; bei der letzten Restauration wurde die ursprüngliche Farbigkeit des Stuckes und der Decke freigelegt. Bestand der Kirche und der Fresken auf längere Sicht durch das ruinöse Fundament gefährdet.

Literatur: Adam Horn, KDB Landkreis Donauwörth, München 1951, S. 44. – Schöttl, 1952, S. 185. – Lieb, Künstlerkartei, Augsburg 1952. – Schomann, 1971, S. 406.

Augsburg

Privatbesitz

Gemälde

1. Isaaks Opferung. Öl auf Leinwand. Herkunft: Burgau.

Bemerkung: Das dazugehörige Gegenstück „Die drei Engel erscheinen Abraham“ ist 1944 verbrannt, das genannte Bild verschollen.

Literatur: Lieb, Künstlerkartei, Augsburg 1952. – Schöttl, 1952, S. 206. – Dehio-Gall, östliches Schwaben, München 1954, S. 44.

Autenried

Landkreis Günzburg, ehem. Herrschaft: Baron von Halden

Pfarrkirche St. Stephan

Fresken – 1766

Chor

Kartuschen über dem Altar: 1. Prozession nähert sich der Wallfahrt. Schriftkartusche: Venite ad me omnes. – Hauptbild: 2. Steinigung des hl. Stephanus. – Eckkartuschen: 3.-6. Fortitudo, Temperantia, Justitia, Prudentia.

Donatuskapelle

Hauptfresko: 7. Donatus bannt Blitz und Wetter. – Eckkartuschen: 8.-11. Florian, Sebastian, Nikolaus, Dionysius.

Langhaus

Hauptfresko: 12. Auffindung des Kreuzes durch die Kaiserin Helena und den Kaiser Heraklius. Sig.: Joan. Anwander Lavinganus inv. & pinxit 1766; Inschrift auf dem Kreuz zu Füßen der hl.

Helena: Sanabat Luc 6. – Eckkartuschen: 13. Johannes; auf dem Blatt: Deus Caritas est & qui manet & ccc 1 Jan C 4 V 163. 14. Markus. 15. Lukas. 16. Matthäus. – Längswandkartuschen: 17. s. Moses mit der ehernen Schlange; Unterschrift: Pharmacum non Venenum. 18. Der Aaronstab blüht unter den zwölf Stäben; Unterschrift: Germanians germinabit. – Chorbögen: 18. Wappen der Herrschaft von Halden und Chronogramme: slc renoVatVr Matnae deI genItrICIs gLorIa = 1766. CrVCIs traVMatVrgae spLenDor sanCtilgVe Levitae Sephani MartIIrIs Decor = 1766.

Erhaltungszustand: Fresken ausgezeichnet. Firnissschicht der Gemälde etwas nachgedunkelt und vergilbt. *Renovationen:* 1900, 1963/64.

Literatur: Steichele-Schröder, Bistum Augsburg, Bd. V, S. 96. – Rückert, 1905, S. 118. – Feulner, 1916-1918, S. 75. – Schöttl, Die Pfarrkirche in Autenried, in: Schwäbischer Heimatbote Nr. 11, 1929. – Lieb, Künstlerkartei, Augsburg 1952. – Schöttl, 1952, S. 198. – Kammer-Bichler, Aus der Vergangenheit des Dorfes Autenried, in: 100-Jahr-Feier der Musikkapelle Autenried, Juli 1953, S. 16-18. – Dehio-Gall, Östliches Schwaben, München 1954, S. 100. – Anton H. Konrad, Landkreis Günzburg, Weißenhorn 1966, S. 90, 99. – Layer, 1968, S. 690. – Monika Heffels, Kataloge des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, Deutsche Handzeichnung, Bd. 4, Nürnberg 1969, S. 27. – Anton H. Konrad, Die Pfarrkirche St. Stephan, in: Autenried, Dorf, Schloß und Kirche, Günzburger Hefte 4, Weißenhorn 1970. – Bauer-Rupprecht, Kunstwanderungen in Bayern südlich der Donau, Stuttgart 1973, S. 14. – Karl Heinrich Koepf, Joseph Dossenberger, Weißenhorn 1973, S. 44, 154.

Bamberg

Pfarrkirche St. Gangolf, ehemalige Probstei

Gemälde

1. Mariä Himmelfahrt. Öl auf Leinwand

Herkunft: Ehemaliges Hochaltarblatt

Bemerkung: Neubestimmung von Tilman Breuer, mündliche Mitteilung 1973. Die Datierung ist auf die Renovation der Kirche 1766 anzusetzen. Da in den Rechnungen alle anderen Posten erwähnt werden, nur dieses Blatt nicht, ist es von einem privaten Stifter bezahlt worden.

Archivalien: Staatsarchiv Bamberg, Hochstift Bamberg A 233/III 25253 I.

Bamberg

Karmeliterkloster

Fresken – um 1755

Decke des Bibliotheksaaes: 1. Die theologische Lehre (Doctrina) herrscht zusammen mit der göttlichen Weisheit und der Abundantia über die Häresie. Auf der Kartusche auf dem Bücherregal: Doctrina; zur Linken der Doctrina in einem aufgeschlagenen Buch: Non cessis fili audire doctrinam Prov. (?); vor den vertriebenen Häretikern ein Buch: Et quoniam non habuerunt sapientiam, interierunt propter suam insipientiam, Baruch 3, 28 (?). Sig.: Joh. Anwander.

Erhaltungszustand: Vollkommen übermalt; nur Konzept und Komposition stammen von Anwander, sämtliche malerischen Details neu.

Restaurationen: Jahrhundertwende, 1961/62.

Bemerkung: Da keine Archivalien aufgefunden werden konnten, und da das Gemälde selbst so stark übermalt ist, ist keine exakte Datierung möglich. Der allgemein üblichen Datierung auf die Mitte des 18. Jahrhunderts kann daher kaum widersprochen werden.

Literatur: Valentin Loch, Geschichte der Pfarrei zu Unserer Lieben Frau in Bamberg im fünften Jahrhundert ihres Bestehens, 1387-1887, in: 50. Bericht des historischen Vereins Bamberg 1883, S. 133. – Anton Schuster, Alt-Bamberg, 5. Band, Bamberg 1902, S. 6. – L. J. Pfau, Das Karmeliterkloster in Bamberg, in: Alt-Franken, Beilage zum Bamberger Volksblatt, 6. Jahrg. Nr. 18 und 20, Bamberg 1930. – Heinrich Mayer, Karmeliterkirche und Kloster Bamberg, Kirchenführer Nr. 533, München-Zürich 1950, S. 15. – Schöttl, 1952, S. 189. – Mayer, 1955, S. 312. – P. Adalbert Deckert, Das ehemalige Karmeliterkloster zu Bamberg in der Au, in: 91. Bericht des historischen Vereins Bamberg 1957, S. 187. – Layer, 1968, S. 691. – P. Adalbert Deckert, 700 Jahre Karmeliter in Bamberg, Bamberg 1972, S. 55, 56.

Bamberg

Historisches Museum

Gemälde – 1750

Serie von vier Bildern: 1. Lukretia nimmt Abschied von ihren Freunden, Inv. Nr. 107 D, Öl auf Leinwand 94 x 160. 2. Ein Page reicht Artemisia den Giftbecher, Inv. Nr. 106 D, Öl auf Leinwand 94 x 100. 3. Alexander der Große vor dem Philosophen Diogenes, Inv. Nr. 105 D, Öl auf Leinwand 94 x 100. 4. Mucius Scaevola vor König Porsenna, Inv. Nr. 498 D, Öl auf Leinwand 94 x 160.

Herkunft: Alter Besitz.

um 1768: 5. Hieronymus in der Felsenhöhle, Inv. Nr. 860, Öl auf Leinwand 103 x 81. Sig.: Joahnn Anwander in Venit et Pinx.

Herkunft: 1959 aus Privatbesitz erworben.

Bemerkung: Diese Serie 1.-4. ist vermutlich für die Ausstattung des Sitzungssaales im Rathaus von 1750 bestimmt gewesen.

Archivalien: Stadtarchiv Bamberg: B 6 Nr. 62 Extrabauamt, Rechnung über den allhiesigen Rath-Haus-Bau von Julii 1744 usque 1756. Rechnung Nr. 551.

Hauptrechnung über das Rathshaus Zimmer

von

Ehrn R. V. Mang 1750.

Laus Deo

Bamberg dn 1 Junius 1750

Was ich Entes Under Schriebner Zur einrichtung des Stas Rathaus Zimmer an Malhereyen und anderen Arbeits Lohn bezahlt wie vollaget

6 Stuck grosse mahlereyen a 200 rH (= Reichstaler: 10 Rh = 12 fl) ... fl 240.

Literatur: Lieb, Künstlerkartei, Augsburg 1952 (nennt nur Bild 4, weist aber schon auf eine Herkunft aus dem Rathaus hin). – Schöttl, Anwander Nachtrag JHVD 1963, S. 93 (führt die Gemälde als Handzeichnungen an). – Joachim Meintschel, Historisches Museum, Bamberg 1971.

Bamberg

Altes Rathaus

Fresken – 1750

Außenfresken: 1. Fresko auf der Ostseite, Verherrlichung der Regierung unter dem Fürstbischof Franz von Stadion. Signatur: Johann Anwander invenit et pinxit. Die Signatur ist von Heller so überliefert: Joh. Anwander I. et pinxit. 2. Fresko auf der Westseite, Die schönen Künste, die Jagd und der Fischfang trauern um den verstorbenen Fürstbischof Philipp von Frankenthal. Dabei eine hebräische Aufschrift, die in der Übersetzung lautet: Die Gemälde an diesem Hause wurden angefertigt im Jahre 5515 nach Erschaffung der Welt (= 1755).

Erhaltungszustand: Von dem alten Bestand ist nichts mehr erhalten. Nur eine photographische Aufnahme aus dem Jahre 1899 im Stadtarchiv und die Radierung von Carl Friedrich Rupprecht aus dem Jahre 1819 gibt eine vage Ahnung von dem Originalzustand. Dabei ist jeweils nur die Ostseite abgebildet. Oben im Rahmen der zweiten Fensterreihe waren die Zerstörungen stärker und außerdem war der Putz an den Balkenstellen des älteren Fachwerkbauwerks abgefallen. Wieviel von der Malerei der Westwand erhalten war, ist nicht mehr zu ermitteln. 1899-1902 hat der Münchner Kunstmaler Bonifaz Locher die Fresken mit Wallnerschen Lapidarfarben restauriert. Nach Palm (zitiert bei Schuster) ließ sich die Absicht, die Reste der Anwanderschen Fresken zu fixieren, zumindest in großen Teilen nicht verwirklichen und das meiste mußte neu gemalt werden. Wie groß die neugemalten Flächen waren, läßt sich nicht mehr ermitteln. Locher hat nach den alten Farbresten und den Ritzzeichen von Anwander im Putz gearbeitet. Gleich nach der Restaurierung 1902 wurden die Bilder photographisch erfaßt (Stadtarchiv Bamberg). Nach diesen Photos dürften die Locherschen Fresken noch den äußeren Formen von Anwanders Malereien entsprochen haben und auch noch einige authentische Details aufgewiesen haben. Ansonsten zeigen die Photos deutlich den Stil des Bonifaz Locher. Nachdem in den 50er Jahren von dieser Restaurierung kaum mehr was zu sehen war, wurde durch den Kunstmaler Anton Greiner in den Jahren 1959-1962 eine Neumalung vorgenommen, wobei das Rathaus

auf einem unterlegten Metallstrebeverband völlig neu verputzt wurde. Greiner hat einen kleinen Teil der Malereien auf der Westseite in Kaim-B-Technik gemacht, den größeren Teil in Kaim-A-Technik. Dabei ist er nach den Photographien der Locherschen Fresken von 1902 vorgegangen. Ziel dieser Neumalung war nach den Worten des Malers selbst, den städtebaulichen Akzent durch die große bemalte Fläche wiederherzustellen und dabei einen barocken Schwung zu erzeugen. Das Ergebnis ist eine Malerei mit der persönlichen Handschrift von Anton Greiner, nachempfunden einer Vorlage aus zweiter Hand, die zwar den Zweck eines städtebaulichen Akzentes zur Zufriedenheit erfüllt, aber kaum mehr eine Ahnung von der originalen Malerei vermitteln kann.

Archivalien: Stadtbibliothek Bamberg Msc, msc 14/2

specifizierte Rechnung über einen Teil der Baukosten bei dem Baue des neuen Rathauses v. John Joseph Mang

800 fl dem Johann Anwander Von Lauingen das gantz Rathauß zu bemahlen zahlt den 29 ten xbris 1755 Laut Nr 7.

Dazu Quittung: Heller, Baugeschichte, S. 91:

Ich ein Underscriebener bescheine hier mit Wie das ich wegen der Verfordtlegen Rahshaus Mahlerey dem Wohl Edl gestrengen H. Vötter mit ab Rechtung der Cost und andter so ich heraus genommen achthundert Reinisch guldten in Pfanigen hab sage 800 fl. Zwei hundert guldten habe ich Noch bei deroselben zu guthen und verspricht mir solches nach Lauingen zu senden Wie ich das Iber bescheint bin so gesehen
bamberg den 29 Novemb 1755

Johann Anwander
Maler von Lauingen

Stadtarchiv Bamberg, B 6 Nr. 62 Extrabauamt

B 6 Nr. 63 Probationes

B 6 Nr. 62, Rechnung über den allhiesigen Rath=Hauß=Bau von Jli 1744 usque 1756.

9 fl 22½ xr vür verichtete Arbeit an dem Gerüst des Rathauses hieruber besagten Joseph Grüber Zahlt den 12^{ten} Aprilis 1755 Laut Schein Nr 201

3 fl denenselben (Tagelöhnern), welche auf dem Rathaus das Gerüst eingelegt, und in Bauhoff geliefert zahlt 25^{ten} dito (October) besag Schein Nr 510

1 fl 30½ xr für 4½ Tag, an welchen der Thüncher dem Mahler Verputzen helfen und Kalk aufgezogen zahlt den 7^{ten} Juni Laut Schein Nr: 569

3 fl 44 xr dem Thüncher meister Hanß Georg Carl das Gesimbs mit Kalkh aus zubessern und von bleyweiß ohlfarb auszustreichen, dann bey dem Mahler Kalck auf zu ziehen Zahlet den 14. Juny 1755 besag Schein sub Nro 570.

Dazu eine Quittung in dem Band mit den Probationen:

ich Johann anwander be kenne wie oben steht, also ist geschehen zu dem Posten: Mehr dem geschlens Dag bei dem Mahler auff zu ziehen und von Klig auff zu tragen tuhet 2 fl 8 kr.

Rechnung 571 vom 21. Juni

Vor dem Gesellens Dag bei dem Mahler auf zu ziehen, tuhet 2 fl Vor dem Handlanger bei den Herrn Mahler

Rechnung 572 vom 28. Juni 1755

dem gesellen bei den Mahler auff zu ziehen Dag tuhet 1 fl 20 xr Vor den Handlanger bei dem Mahler und Tüniger gesellen tuhet 5 Tag 1 fl.

Wie oben an gesez also ist geschehen

Johann anwander

Rechnung 573 vom 5. Juli 1755

Vor dem Tüniger gesellen Mietternacht wie auch der Handlanger Albert Langgasß bei dem Mahler auf dem Rathauß ein jeglicher 5 Dech tuhet 2 fl 40

attestire wie oben an gesez

Johann anwander Mahler

Rechnung 574 vom 14. Juli 1755

auff dem rathhauß dem dünigerß gesellen Johann Jacob Mitternacht 6 Tag den Dag 5 batz tuht 2 fl dem Dagelöhner Algwerd Langgast 6 Tag den Tag 3 Batz thut 1 Hlr.

attestire wie oben abgesedz

Johann anwander Mahler

Rechnung 576 vom 26. Juli 1755

auff dem rathauß dem dünigerß gesellen 5 tag dem tag 5 batz thut 1 Hlr dem Hantlanger langast 4 tag dem tag 3 Batz thut 12 batz.

Johann Anwander Mahler

Rechnung 377 vom 2. August 1755

Auff dem Rathauß dem dünigers gesellen 6 Tag dem Mahler auf zu tragen den tagsbatzen 2 Hl dem Hantlanger Anberd Langast 6 Tag den Tag 3 Batzen 1 thaler.

attestire wie oben angesedz Johann anwander Mahler

Rechnung 578 vom 2. August 1755

Dem Rathauß dem Meister 4 dag ... auch von Kallich Zwei Vier del deil auff zu ziehen

attestire wie oben angesedz Johann anwander Mahler

Rechnung 579 vom 9. August 1755

auff dem Rathauß dem dünigersgesellen 6 Tag den Tag 5 batzen dem Daglöhner alwert Langast 6 tag den Tah 3 batzen tuet 3 thr 3 batzen oder 3 Guld 12 xr

attestire wie oben angesedz

Johann anwander Mahler

Rechnung 580 vom 17. August 1755

Auff dem Rathauß dem dünigerß gesellen 5 Tag den Tag 5 batzen tem Mahler auf zu tragen tuth 1 th 10 batzen dem Daglöner alwert langast 5 tag dem tag 3 batzen tuth 1 th dem lehr

Jungen Einen halben Tag har Zeug zu magen Zu dem lathen werch zu über Ziehen 6 kr

attestire wie oben angesedz

Johann anwander

Literatur: Christoph Gottlieb von Murr, Merkwürdigkeiten der Fürstbischöflichen Residenzstadt Bamberg, Nürnberg, in der Grottenauerischen Buchhandlung, 1799, S. 178. – Johann Baptist Roppelt, historisch-topographische Beschreibung des kaiserlichen Hochstifts und Fürstentum Bambergs, Nürnberg, in der kaiserl. privil. Kunst- und Buchhandlung Adam Gottlieb Schneider und Weigels 1801, Bd. 1 S. 87. – Joachim Heinrich Jäck, Bamberg und dessen Umgebung, Bamberg 1812, S. 60. – Joachim Heinrich Jäck, Pantheon der Literaten und Künstler Bambergs, Erlangen 1821, S. 9. – J. H. Jäck und J. Heller, Beiträge zur Kunst- und Literatur-Geschichte, Nürnberg 1822, S. 148. – Josef Heller, Taschenbuch von Bamberg, Bamberg 1831, S. 103. – Nagler, Neues allgemeines Künstlerlexikon, München 1835, S. 142, Bd. I. – Joseph Heller, Baugeschichte der oberen Brücke und des Rathauses, in: Elfter Bericht des historischen Vereins Bamberg, Bamberg 1848, S. 61-91. – Joseph Heller, Aufsatz über Bamberg in dem Sammelwerk „Das Königreich Bayern“ in seinen Schönheiten Bd. II, 1848. – G. Freiherr von Horn, Die obere Brücke und das Rathaus zu Bamberg, Separatdruck aus dem Bamberger Stadt- und Landkalender für 1881. – Oskar Freiherr Lochner von Hüttenbach, Die Jesuitenkirche in Dillingen, ihre Geschichte und Beschreibung, Stuttgart 1895, S. 33. – Erlwein, Geschichte der Renovierung der Rathausfresken 1897-1902 in: Anton Schuster, Alt-Bamberg 1903, S. 69-73. – Anton Schuster: Alt-Bamberg 3. Bd. S. 64-73. – Rückert, 1905, S. 118. – Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. II, Leipzig 1908, S. 20. – Friedrich Leitschuh, Bamberg, Leipzig 1914, S. 188. – Dehio, Mitteldeutschland, Berlin 1914, S. 41. – Anton Schuster, Bamberg und Umgebung, Bamberg 1918, S. 23. – Klein, 1923, S. 106. – Hans Leitherer, Die Fresken am Rathaus zu Bamberg, in: Bamberger Blätter für fränkische Kunst und Geschichte 1927, Nr. 3 und 4. – Knapp, 1928, S. 220. – Feulner, 1929, S. 185. – Wilhelm Ament, Bamberg, Bamberg 1929, S. 33 ff. – Leitherer, 1951, S. 27. – Norbert Lieb, Künstlerkatalog, Augsburg 1952. – Schöttl, 1952, S. 190. – Mayer, 1955, S. 312. – Sitzmann, 1957, S. 15. – Johann Joseph Morper, Das Bamberger Rathaus im Regnitzfluß, Bamberg 1958, S. 20, 22, 24. – Ernst Eichhorn, Kunst des fränkischen Raumes, in: Franken, Land, Volk, Geschichte und Wirtschaft, Nürnberg 1959, Bd. 2, S. 15. – Hanns Löwisch, Die Bamberger Rathausfresken, ein Bericht zu ihrer Geschichte, in: Fränkisches Land in Kunst, Geschichte und Volkstum, Bamberg im April 1960, Jahrg. Nr. 8. – Layer, 1960. – Kissling, 1961, S. 38. – Kindlers, Malerei-Lexikon, Zürich 1964, Bd. I, S. 122. – Wilhelm Malter, Oberfranken West, Nürnberg 1965, S. 34. – Fritz Zink, Das Bamberger Rathaus um 1775, in: Jahrbuch für fränkische Landesforschung, Bd. 26, Jahrgang 1966, S. 386. – Layer, 1968, S. 691. – Joachim

Hotz, Aus Frankens Kunst und Geschichte, Oberfranken 1970, S. 59, 102, 190. – Kurt Seidel, Das Barocke Gmünd, in: Scherer, Schwäbisch Gmünd, Stuttgart 1971, S. 180. – Schomann, 1971, S. 137. – Isolde Maierhöfer, Bamberg, Weissenhorn 1973, S. 78. – Dettelbach, Reise-führer durch Franken, Köln, S. 216.

Bamberg

Altes Rathaus

Ehemaliger Sitzungssaal

Gemälde – 1755

Serie zu vier Bildern: 1. Josua tötet in gerechtem Zorn die fünf Könige der Amoniter. Öl auf Leinwand, 235 x 169. Sig. Johann Anwander p LV. 2. Esther vor Ahasver. Öl auf Leinwand, 235 x 179. 3. Daniel verteidigt Susanna. Öl auf Leinwand, 235 x 188. 4. Salomons Urteil. Öl auf Leinwand, 235 x 188. – Zwei Supraporten: 5. Jesus und der Hauptmann von Kapharnaum. Öl auf Leinwand, 89 x 145. 6. Der Zinsgroschen. Öl auf Leinwand, 89 x 145.

Erhaltungszustand: Gut. Restauration: 1962/63 Instandsetzung des Sitzungssaales.

Literatur: Joachim Heinrich Jäck, Bamberg und dessen Umgebung, Bamberg 1812, S. 60. – Nagler, Neues allgemeines Kunstlexikon, München 1835, Bd. I, S. 142. – G. Freiherr von Horn, Die obere Brücke und das Rathaus zu Bamberg, Separatdruck aus dem Bamberger Stadt- und Landkalender für 1881. – Anton Schuster, Alt Bamberg, 3. Band, Bamberg 1903, S. 77. – Leithschuh, 1914, S. 191. – Wilhelm Ament, Bamberg, Bamberg 1929, S. 33. – Lieb, Künstlerkartei, Augsburg 1952. – Schöttl, Anwander, JHVD 1952, S. 190. – Mayer, 1955, S. 314. – Sitzmann, 1957, S. 15. – Johann Joseph Morper, Das Bamberger Rathaus im Regnitzfluß, Bamberg 1958, S. 19, 26. – Layer, 1960. – Layer, 1968, S. 691. – Joachim Hotz und Isolde Maierhöfer, Aus Frankens Kunst und Geschichte, Oberfranken, Lichtenfels 1970, S. 103.

Baunach

Landkreis Haßberge, ehemalige Herrschaft: Hochstift Bamberg

Pfarrkirche St. Oswald

Gemälde – 1750/55

1. Heiliges Grab

Bemerkung: Zuschreibung Heinrich Mayer. Nach einem Aufstellungsversuch in der Karwoche 1974 ist das Heilige Grab zusammengestürzt. Erst nach einer Restaurierung könnte es wieder aufgestellt werden. So muß die Frage nach der Autorschaft Anwanders an diesem Grab bis dahin offen bleiben, da allein durch das Foto (Breuer, Bamberger Land) eine Zuweisung an Anwander nicht gemacht werden kann. Auch eine genaue Datierung muß noch offen bleiben. Allgemein kann das Werk auf den Beginn der 50er Jahre des 18. Jahrhunderts gesetzt werden.

Literatur: Heinrich Mayer, Die Kunst des Bamberger Umlandes, Bamberg 1952, S. 21. – Schöttl, 1952, S. 189. – Julius Schöttl, Das Heilige Grab in Maria Mödingen, in: Schwäbische Landeszeitung. – Layer, 1960. – Joachim Hotz und Isolde Maierhöfer, Aus Frankens Kunst und Geschichte, Oberfranken, Lichtenfels 1970, S. 190. – Tilman Breuer, Bamberger Land, München 1966, S. 54. – Heinz Schomann, Kunstwanderungen in Bayern, nördlich der Donau, Stuttgart 1971, S. 182.

Beratzhausen

Landkreis Parsberg, Bistum Regensburg, ehemaliges Fürstentum Pfalz-Neuburg, Pflegamt Pfarrkirche Peter und Paul

Gemälde – 1764

Hochaltarblatt: 1. Berufung der Apostel Peter und Paul durch den guten Hirten. Öl auf Leinwand.

Herkunft: In der Nazarenerzeit entfernt, lag das Blatt im Fehlboden des Rathauses und wurde 1963 wieder in die Kirche eingesetzt.

Erhaltungszustand: Sehr gut, 1963 restauriert.

Literatur: Heribert Batzl, Beratzhausen, Kirchenführer Nr. 917, München und Zürich 1965, S. 8.

Bieselbach

Landkreis Augsburg

Kapelle Franz Xaver

Gemälde – um 1755

Ovalbilder: 1. Franz Xaver. Öl auf Leinwand. 2. Aloysius. Öl auf Leinwand, auf der Hinterseite modern signiert.

Herkunft: Beide Gemälde stammen aus der Pfarrkirche Horgau.

Literatur: Lieb, Horgau, Kirchenführer Nr. 491, München und Zürich 1940. – Schöttl, 1952, S. 186. – Wilhelm Neu, Frank Otten, BKD Landkreis Augsburg, München 1970, S. 62.

Bobingen

Landkreis Augsburg

Liebfrauenkirche

Gemälde – 1755

Ovalbild: 1. Aloysius. Öl auf Leinwand, ca. 88 x 60.

Bemerkung: Gegenstück zu dem Aloysius in Ried.

Literatur: K. A. Fischer, Bobingen und seine drei Kirchen, Meitingen 1949, S. 28. – Lieb, Künstlerkartei, Augsburg 1952. – Schöttl, 1952, S. 182.

Burgau

Landkreis Günzburg

Heimatismuseum

Gemälde – 1756

Votivtafel: 1. Die hl. Äbtissin Walburga mit einer betenden Mutter. Inschrift: ex voto 1756 Lavingano. Öl auf Leinwand.

Bemerkung: Zuschreibung von Joseph Weizenegger in einem Vortrag vom Oktober 1960 im historischen Verein Dillingen. Weizenegger sieht in dieser Tafel ein persönliches Anliegen Anwenders und seiner Frau, was sich auch in der eigenwilligen Signatur ausdrückt. Diese Vermutung dürfte der Wahrheit nahekommen. Stilistisch ist die Zuschreibung korrekt.

Literatur: Schöttl, 1963, S. 90.

Deisenhofen

Landkreis Dillingen, ehemaliges Fürstentum Pfalz-Neuburg

Pfarrkirche St. Nikolaus

Fresken – 1760

Langhaus

Hauptfresko: 1. Verklärung des hl. Nikolaus mit den vier Elementen in Verkörperungen aus der antiken Mythologie. Engelsfanfare: Weil Du über wenig, Buch: getreu gewesen bist, Schrift über dem Kreuzquerbalken: Will ich Dich sezen über viel. Sig.: Joh. Anwander inv: & pinx: 1760.

Längswandkartuschen: 2. o. Nikolaus rettet die drei Jungfrauen. 3. s. Nikolaus rettet Schiffbrüchige vor dem Sturm. 4. w. Nikolaus rettet drei zum Tode Verurteilte. 5. n. Nikolaus rettet ein totes Kind.

Eckkartuschen: 6. no. Verhüllte Frau, in der Hand eine Kugel oder einen Apfel, zu Füßen ein Lamm und eine Krone, Allegorie der Demut. 7. so. Frau vor Balustrade mit einem nicht mehr erkennbaren Gegenstand in der Hand, vielleicht eine Schatulle, und einem Putto, vielleicht Allegorie für den Verzicht auf weltliche Güter. 8. ws. Frau mit Amphore, Silensbüste, Traube und Zaumzeug, Allegorie der Mäßigung. 9. wn. Junge Frau mit Palme und Lamm wird von geflügeltem Genius mit Stirnband getragen, darunter Mann mit Schlangen im Haar und Brandfackel, die Friedfertigkeit besiegt Zwietracht und Streit.

Überemporenfresken: 10. David mit der Harfe. 11. Cäcilia an der Orgel.

Emporenbrüstung: 12. Nikolaus wird zum Bischof gewählt. 13. Das Volk huldigt dem Kirchenpatron. 14. Nikolaus rettet die angeklagten Feldherrn Nepotianus, Ursus und Eupilio.

Gemälde – 1760

Hochaltarblatt: 1. Nikolaus. Sig.: Joh. Anwander inv: & pinx: 1760.

Seitenaltarblätter: 2. li. Maria vom Siege. Sig.: Anwander pinx: 3. Auszug: Gottvater und Heiliger Geist. 4. re. Anna selbdritt. Sig.: Anwander pinx: 5. Auszug: Hl. Franziskus
Erhaltung: Fresken von wenigen Sprungbildungen abgesehen gut erhalten. Hochaltarblatt rechte Seite vergraut; Anna selbdritt sehr schlecht, Firnis stark aufgestanden und sehr stark vergraut, Malschicht teilweise abgesprungen. Renovationen: 1871, 1890, 1931-1932.

Literatur: Steichele-Schröder, Bistum Augsburg, Bd. IV, S. 642. – Oskar Freiherr Lochner von Hüttenbach, Die Jesuitenkirche zu Dillingen, Stuttgart 1895, S. 75. – Rückert, 1904, S. 118. – Feulner, 1916-1918, S. 75. – Klein, 1923, S. 118. – Anton Humm, Kunstgeschichtliche Führung durch die Pfarrkirche St. Nikolaus in Deisenhofen, Manuskript, Pfarrarchiv Mörslingen, bearbeitet von Otto Strohmeier, ca. 1938. – Meyer, 1967, S. 148. – Reinhard H. Seitz, Zur Geschichte der Orte im Landkreis Dillingen an der Donau, in: Landkreis und Stadt Dillingen ehedem und heute, Dillingen 1967, S. 298. – Meyer, 1972, S. 196. – Lieb, Künstlerkartei, Augsburg 1952. – Schöttl, 1952, S. 194.

Dillingen

Akademie für Lehrerfortbildung, Haus Springer

Gemälde – um 1755

1. Ignatius von Loyola. Öl auf Leinwand, 110 x 84. Sig.: Joh. Anwander inv: et pinx:

Herkunft: Bis 1969 südliche Chorempore der Jesuitenkirche seit 1971 am jetzigen Ort.

Erhaltungszustand: Sehr gut.

Literatur: Meyer, 1964, S. 214.

Dillingen

Franziskanerinnenkloster

Gemälde – 1760

1. Vision der slg. Margarethe Ebner. Öl auf Leinwand, 94 x 72. Sig.: Joh. Anwander pinx: ca. 1760.

Literatur: Schöttl, 1963, S. 92. – Meyer, 1964, S. 266.

Dillingen

ehemalige Herrschaft: Hochstift Augsburg, Residenzstadt

Jesuitenkirche Mariä Himmelfahrt

Fresko – 1762

Nördliche Chorempore: 1. Freskierte Altarretabel des Hieronymusaltars; kl. Ruinenarchitektur, Schreipult, Bücher, Totenkopf, Stundenglas und Trompete vom Himmel. Sig.: Anwander 1762.

Bemerkung: Die fehlende Heiligenfigur war in Reliefform oder vollplastischer Form der Retabel vorgesetzt, wo links von der Mitte deutlich eine Fläche mit den Umrißlinien eines Knienden ausgespart ist.

Gemälde – 1761-62, 1766

Altarblätter: 1. Josephaltar: Tod des Joseph. Öl auf Leinwand, Sig.: Anwander pinxit 1761.

2. Ursulaaltar: Martyrium der hl. Ursula und ihrer Gefährtinnen. Öl auf Leinwand. Sig.: Joh. Anwander inv: & pinx: 1762. – Fakultätsbilder, an der Chorwand eingelassen: 3. Cosmas und Damian als Verkörperung der Medizin. Öl auf Leinwand, 181 x 238. 4. Thomas von Aquin als Theologie. Öl auf Leinwand, 178 x 240. Datiert: MDCCLXII. Sig.: Anwander inv: & pinx: 1762. 5. Ivo von Tréguier als Jurisprudenz. Öl auf Leinwand, 178 x 240. Datiert: MDCCLXII. Sig.: Anwander inv: & pinx. 6. Katharina von Alexandrien als Philosophie und Naturwissenschaft. Öl auf Leinwand, 178 x 237. Sig.: Joh. Anwander inv: & pinx.

Westwand über den Beichtstühlen: 7. reuiger Petrus. Öl auf Leinwand, 176 x 230, Sig.: Joh. Anwander 1766. 8. büßende Magdalena. Öl auf Leinwand, 176 x 230.

Seitenschiffsnischen – 1761-62, 1768: Kleine Ovalbilder, Nordseite von Osten nach Westen:

9. Ildefons. Öl auf Leinwand, 56 x 42. 10. Carl Borromäus, Öl auf Leinwand, 87 x 72.

11. Elisabeth von Portugal. Öl auf Leinwand, 85 x 73. 12. Johanna von Valois, bei den Leidenwerkzeugen mit Schriftband: INRI. Öl auf Leinwand, 87 x 73. Südseite von Osten nach Westen: 13. Kaiser Heinrich. Öl auf Leinwand, 86 x 72. 14. Pulcheria, Schriftrolle: Custos fidei. Öl auf Leinwand, 85 x 73. Sig.: Anwander inv. & pinx.: 15. Antonius von Padua. Öl auf Leinwand, 85 x 72.

Bemerkung: 11. und 14. sind zusammen als Gegenstücke zu sehen und auf das Jahr 1768 zu datieren, die anderen Bilder stammen aus den Jahren 1761-1762.

Südliche Chorempore: Ausgesägte, bemalte Figuren. 16. Verspottung Christi, Öl auf Holz, 118 x 112. 17. Stehender Engel. Öl auf Holz, 129 x 49.

Bemerkung: Ad 16 und 17: Die Zuschreibung von Meyer ist berechtigt, die Arbeiten zeigen alle Eigenschaften des Anwanderschen Spätstiles und sind etwa auf 1768 anzusetzen. Bei diesen Tafeln, die mit einem Fuß zum freien Stehen ausgerüstet sind, handelt es sich um die figuralen Reste eines Heiligen Grabes. Dies wird durch die Thematik noch erhärtet.

Erhaltungszustand: Das Fresko ist teilweise schlecht erhalten, die Farbigkeit ist noch intakt, aber teilweise beschmutzt, eine kleinere Stelle ist herausgebrochen. Die Holztafeln sind abgestumpft in der Farbigkeit und verschmutzt. Die Leinwandbilder sind gut erhalten; an den Fakultätsbildern ist die Leinwand an den Rändern etwas brüchig, ebenso an den Tafeln der Westwand. Restaurierungen: 1890-1893, 1957 (Gemälde Hans Pfohmann, Hohenschäftlarn).

Archivalien: Hauptstaatsarchiv München, Jesuitica Nr. 130.

Literae Annuae Provinciae Germaniae Superioris Societatis Jesu Anni Millesimi Septingentesimi Sexagesimi primi. Collegium Dillinganum, pg. 12 ff.

In templo nostro, ubi festo Purificatae Virginis se quidam Sacerdotum nostrorum per quatuor Vota solemnia in holocaustum Deo obtulit, arae laterales ut vocant, Sanctis Patribus nostris Ignatio, et Xaverio, SS^{is} item Josepho et Ursulae sacrae elegantem et amoenam sane speciem induerunt, dum scitissimo penicillo velut incrustate marmoris veri naturam amulari sunt doctae, auro que paererga illustrante augustam formam ita prae se ferunt, ut et oculus decore, et splendore, et mentes sacra maiestate alliciant. atque ut Sacris Divorum exuviis, quae venerationi publicae jam olim fuere expositae, amplior quoque cultus haberetur imposterum, phrygio opere recens ornatae et abstersa veteri fulgine novis tabernaculis multo pariter auro argento que coruseantibus inclusae pie precantium fiduciam et fervorem renovant. placuit hic decor Domus Dei Serenissimo et Reverendissimo nostro Principi tantopere, ut dum festo S. Ursulae dicto apud nos sacro foundationis cereum consulto ritu ipsus clementissime admitteret, et absoluta re divina religiose lustraret singulae suo que iudicio benevole probaret, pro ara S. Josephi suis sumptis nobiliorem depingi imaginem curaverit, ad fornem illius ab artifice penicillo exactam, quam Roma acceperat; quae publicum beneficentiae et addictae nobis voluntatis monumentum erit perpetuum. Sanctorum Aloysii et Stanislai ara sola restabat ceteris adhuc dissimilis. jam concolor effecta ejusdem pictoris manu, quae prioribus tam amoenam faciem induxit. solus sacer suggestus superest, qui recens erectus ornatus sui complementum, et justam commendationem in annum sequentem expectat. Nova haec nostra Jerusalem; ut Sponsa jam exornata ad mensam Divini Sponsi hospites hoc anno habuit octogies mille quingentos et sexaginta, quibus accedunt, qui mensam convivalem sibi ipsius strumxerunt Mystae exteri ...

Atque haec fere sunt, quae ad Templum nostrum ejusque, Coelestes maxime hospites pertinere videbantur. Ex quo tamen antequam pedem efferamus Speciem Juvat exhibere illius ornatus, qui hoc iterum anno huic Basilicae accessit, isque tam insignis, ut vere jam Domus aurea dici mereatur. Primum, quod aureum hunc splendorem intuentium oculis liberalissime offert, est illa Templi pars praecipua, quae ad Aram summam pertinens Templi chorus appellatur. In hujus utrinque pariete quatuor columnae visuntur, quae artis beneficio non tam deaurata, quales sunt, quam plane aurea videntur. In ejusque harum fere medio, in area ovali deaurata opere gypsato emicant quatuor Ecclesiae Doctores maxime Gregorius, Ambrosius, Augustinus et Hieronimus: quorum singulos supra quatuor Januas eadem altitudinem serique praecedunt singuli de Sanctissimis Evangelii Fideique postrae Scriptoribus. His paulo inferius in totidem recentibus tabulis elegantissime depictae exhibentur quatuor Academicae Facultates hinc Theologica per Tabulum Thomam Aquinatem, et medica per Sanctos Cosmam et Damianum. illinc Juridica per Divum Ivonem et Philosophica per Divam Catherinam repraesentata. Duae quidem

Tabulae quadratae secundum latitudinem tamen magis protensae, regulis gemino auro, sicut utriusque parietis parerga omnia, liberalissime obductis continentur. Hanc imitantur reliquae imagineas per spatium Templi reliquum prope singula ex utroque latere altaria, tum aliae figura ovali per columnas supra candelabra, quae Apostolos vocamus, belle dispositae. Antiquiores illae quidem sunt: at abstersa omni fulgine, et ipsae similibus recens inclusae regulis priores quam proxime aemulantur. Praeterea dictum Templi chorum plurimum ornarunt clathri superiores, uti miro artificio jam prius ex ferreis laminis elaborati, ita nunc a recenti multoque auro novum splendorem novosque radios ex suis stellis emittere iussi. Intra dictos clathros ex utroque Arae summae latere ingredientibus ni nostrum, ut appellamus Oratorium gemina Ara minor se offert; una statuam Beatissimae Virginis, olim a Memminganis ejectam, nobis, vero a Domine de Schultheis dono datam; altera Sancti Hieronymi exhibens: quae a reliquo Sacrae Cldis ornatu haud sane abludunt. Alterum Templi decus hoc pariter anno confectam Cathedra est, opere tum statuario tum Serinario ita elaboratum, ut illius elegantiae perfectionique porro hihil addi posse videatur, praesertim postquam elegans Tertii artificis, pictoris nimirum manus, operi jam ex se satis animato novam vitam induxit. De inferiore huius operis parte id, quod a Scrihario confectus est, genuum marmor verissime imitatur. Longe extra marmor hoc tres Virtutes promicant, quas Theologicas dicimus, statua, quibus non animi affectus corporisve motus, sed solum motus principium anima deest. Partis Superioris ac ipsum fere Templi fornem assurgentis supremum fastigium Coelestis Genius est Sanctissimum JESU Nomen ita sublime fereus, ut toti Terrarum orbi illud proponere adorandum velle existimares. Et sane adorant id ipsum quatuor orbis terrae partes per vivacissimas Totidem statuas it exhibita, ut aerum quaevis et gestu habituque corporis, quamvis hoc secundum speciem diversissimo, et animi, quem inesse crederes, affectu piissimo sanctam adhibita Religionis praerogativam praeripere alteri velle vedeaturo. Hunc geminum ornatum hactenus descriptum una cum Aula Academica pariter nova, cum Serenissimus Princeps Noster ad hoc ipsum ad nos veniens spectasset; mire sibi omnia placuisse significavit, dixitque magnopere se laetari, urbi suae tanta decora accessisse. Is ipse serenissimus pro quadam Templi Ara, Sancti Josephi honoribus erecta, imaginem m rientis Virginei Sponsi suis sumptis depingi iussit. quae quidem imago nobis donata prototypon suum, insigne pictoris Itali opus pariter a Principe exhibitum, si amoenitate ac arte non superat, certe illud ad apicem usque repraesentat.

Lochner von Hüttenbach, S. 32: Für den Josephaltar bestellt der Bischof ein Bild, das über 120 fl kostete, nämlich die Kopie eines Gemäldes, welches er selbst von Rom erhalten hat.

Literatur: Oskar Freiherr Lochner von Hüttenbach, Die Jesuitenkirche zu Dillingen, Stuttgart 1895, S. 32, 33, 45. – Specht, „Der Goldene Saal“ des Lyceumsgebäude, in: JHVD 1900, S. 175. – Thomas Specht, Geschichte der ehemaligen Universität Dillingen, Freiburg im Breisgau 1902, S. 108. – Joseph Keller, Dillingen a. D., Führer durch die Stadt, Dillingen 1904, S. 32. – Rückert, 1905, S. 118. – Joseph Braun, Die Kirchenbauten deutscher Jesuiten, Freiburg 1910, S. 128. – Klein, 1923, S. 104. – Schöttl, Kirchenführer Nr. 258, München und Zürich 1937, S. 3, 4, 11, 3. Auflage 1970. – Friedrich Zoepfl, Die Studien- und ehemalige Jesuitenkirche Mariä Himmelfahrt, Dillingen 1937, S. 56. – Zoepfl, Beiträge zur Kunstgeschichte der Dillinger akademischen Gebäude, in: JHVD 1950, S. 194. – Lieb, Kunstmalerei, Augsburg 1952. – Schöttl, 1952, S. 196. – Dehio-Gall, Östliches Schwaben, München 1954, S. 80. – Zoepfl, Die Studienkirche Dillingen, Dillingen 1958, S. 8-11. – Kissling, 1961, S. 38. – Adolf Layer, Dillingen an der Donau, Dillingen 1961, S. 18. – Meyer, 1964, S. 214, 215, 220-226. – Kindlers Malerei Lexikon, Bd. 1, Zürich 1964, S. 122. – Schomann, 1971, S. 399. – Herbert Schindler, Die Romantische Straße, München 1974, S. 255.

Dillingen

Kapuzinerkloster

Gemälde – um 1760

Ovalbild: 1. Aloysius. Öl auf Leinwand, 76 x 61. Auf der Rückseite signiert: Joh. Anwander pinx: Lav. Etwa 1760.

Literatur: Meyer, 1964, S. 287.

Dillingen

Kollegium, Aula

Fresko – 1762

1. Deckengemälde: Maria als Sedes Sapientiae und Immaculata vor den Bischöfen von Augsburg und der Universität Dillingen.

Entwurf: ehem. Ravensburg, Privatbesitz, Detail Immaculataaltar.

Erhaltungszustand: Ausgezeichnet, außer kleinen Rissen und einigen Retuschen an den Dächern der Stadt Dillingen. Restauration: 1964/65.

Archivalien: Hauptstaatsarchiv München, Jesuitica Nr. 130: Literae Annuae Provinciae Germaniae Superioris Societatis Jesu Anni Miliesimi Septingentesimi Sexagesimi Secundi Collegium Dillinganum pg 14

De sodalitatibus Marianis Major Academica, cujus Mariana foedera triginta capitibus, atque inter ae etiam Reverendissimus et Illustrissimus aucta sunt Sedem Sapientiae Sedi Sapientiae Mariae adornat omni ex parte magnificentissimam. Hui tamen locus quo angustior erit, eo minus potuit ad finem usque huius anni ita perfieri, ut in eum Domini Sodales, qui interea in templum nostrum statis diebus congregantur, ad solitas Religiones introduci potuissent. Laboratur tamen strenue, ut ad festum Luminem prima solenuissi maque pompa Mariani Sedes Sapientiae Clientes annum Dominae suae tributum pendere suo more prosint. Omnis igitur operis huius sane augustissimi descriptio ad annales proxime sequentes pertinebit. Interea minor Sodalitas Academica Odeum suum unde quaque recentibus anlæis vestivit, aramque novam pingi curavit, quae et facile, si opus fuerit removeri, et per annum ad Sodalium Conventus constare possit. Eadem tempore verni jejunii Triduanam ascen in suis sodalibus indexit; ad non hi tantum, sed et alii maxima copia convolarunt, et quod quaerebatur maximo fervore et fructu. sub initium vero Mensis Maji Novi Magistratus Promulgationi eadam prae-missit Drama vere Marianum Mariam Maris Stellam, et Cynosuram Saluits, a plurimo atque illustri spectatore ore eximiis laudibus celebratum.

Litaræ Annuae Provinciae Germaniae Superioris Societatis Jesu Anni Millesimi septingentesimi Sexagesimi Tertii. pg 7, 8

Atque hic primus meretur facile Aula illa perelegans quo Academicis Majoris Congregationes Sodalibus patet, opus magnificum profecto, quodque Duorum at amplius annorum laborem, ac octo millium florenorum sumptus exhauseras. Descriptionem, quam Autor literarum Encyclicarum fusissimas habet hic quoque Dabimus, paulo tamen contractiorem. Aulam ingressas ut amnia at se velut certatim invitant, pavementum ex sectis ac perpolitis lapidibus constratam, parietes gypsato opere auroque ornati liberaliter, fenestro parergis operis Sculptory in Fimbriis inauratas Desinentibus coronato: ita Pictura potissimum suspensos tenet, per amplissimum totius Laqueare, gypso pariter incrustatum excurrent. Et versici quidem imminet in nubibus sub specie columbo Spiritus Sapientio, colestes inter genios medi (?) a fronte Sapientia edificavit sibi Domus, excidit columnas septem, quas inter positus est Thronus Marii Regis. Thronum circumstant veluti fortes illi Salomonis quatuor facultatum Patroni D. D. Thomas, Ivo, Xaverius, et Pantaleon, per gradus hinc atque hinc excubant sec Leunculi, totidem armis gentilitus Sereniss. Principum innici. ad pedem throni adsternuntur Clientis Sedes Sapientiae, quos intereminet a Dextra Serenissimus noster, a sinistra vero Serenissimum Par Fratrum Regy Poloniae Principes et Saxoniae Duces Clemens, et Albertus. Ex eodem puncto visionis a tergo assurgit Porticus septem virtutibus Cardinalibus ceu totidem Caryatidis susultus. In medio ara et statua quasi argentea concepto sine labe virginis imposita, cui alma et Episcopalis Dilingana Academia supplex, in suo Rectore magnifico, Cancellario et Professoribus, advolvitur, ad defendendam Sedem Sapientiae selemni sese Juramente adstringens. ad Dextram aspicientibus hinc templum ac Collegius Societatis cum divo suo fundatore Ignatio, illinc Academia et convictus. aun Patrono suo Divo Hieronymo continua serie se offert. ad levam conversis civitas occurrit Dilingana, qua prospectus in arcem episcopalem patet; cum gemino Patreno urbis D. D. Petro et Paulo. Hac quidem media picturae facies Quatuor angulos implent facultates quatuor academicae, Sedi Sapientiae Mariae, utpote Profundissimo, Consul-tissimo, Experientissimo, et saluberissimo Devoto, suis ornato parergis ac symbolis, ut illius subtilitas minutissima, Colorum varietas vivacissima, et Delineatio ad Scholae etiam Pictoriae

crisin exacta Apellis nostri Jeannis Anwanderi Lavingani nomen ac manum longe lateque celebret.

Literatur: Thomas Rueff, Pfarrchronik von Reistingen, Manuskript Pfarrarchiv Ziertheim 1764, S. 385. – Lochner von Hüttenbach, 1895, S. 34, 73. – Specht, Die Rektoren der Universität Dillingen, in: JHVD 1899, S. 88. – Specht, Der goldene Saal des Lyceumsgebäudes, in: JHVD 1900, S. 175, 176, 177. – Berthold Pfeiffer, Die Malerei der Nachrenaissance in Oberschwaben, VII. Jahrgang 1900, S. 37. – Rückert, 1905, S. 118. – Berthold Riehl, Bayern Donautal, München und Leipzig 1922, S. 385. – Specht, Geschichte der ehemaligen Universität Dillingen, Freiburg 1902, S. 108. – Joseph Braun, Die Kirchenbauten deutscher Jesuiten, Freiburg 1910, S. 363-370. – Klein, 1923, S. 104. – Feulner, 1929, S. 185. – Friederich Zoepfl, Kleine Beiträge zur Geschichte der ehemaligen Universität, in: Jahresbericht des Heimatdienstes Dillingen 1941/1942, A. 40, 41. – Th. Fischer, Die selbständigen Kongregationsbauten der Jesuiten innerhalb des süddeutschen Raumes um 17. und 18. Jahrhundert, Diss. Freiburg 1942, S. 100. – Friederich Zoepfl, Beiträge zur Kunstgeschichte der Dillinger akademischen Gebäude, in: JHVD 1950, S. 209-211. – Lieb, Künstlerkartei, Augsburg 1952. – Schöttl, 1952, S. 195-196. – Julius Schöttl, Der Bildgehalt des Deckengemäldes im goldenen Saal in Dillingen, in: JHVD 1958, S. 96-107. – Kissling, 1961, S. 38. – Meyer, 1964, S. 364, 374-379. – Kindlers Malerei Lexikon, Bd. I, Zürich 1964, S. 122. – Meyer, 1967, S. 143, 147. – Layer, 1968, S. 690. – Hermann Bauer, Der goldene Saal der ehem. Universität Dillingen, Allegorie der Naturwissenschaft, in: Kalender der Bayerischen Versicherungskammer, München 1969. – Schomann, 1971, S. 309.

Dillingen

Konvikt St. Hieronymus

Gemälde – um 1755

1. Der hl. Stanislaus überbringt Franz von Baria einen Brief, im Hintergrund der hl. Petrus Canisius, Öl auf Leinwand, 49 x 37.

Herkunft: aus Privatbesitz erworben.

Bemerkung: Laut Schöttl geht der Inhalt des Bildes auf eine historische Begebenheit zurück, wonach der hl. Petrus Canisius den siebzehnjährigen Stanislaus Kostka am 25. 9. 1567 mit einem Empfehlungsschreiben nach Rom schickt, wo der Ordensgeneral Franz Borgia ihn ins Noviziat aufnimmt. Das Bild schildert die Überreichung des Briefes, wobei der an sich nicht anwesende Patron Petrus Canisius ebenfalls dargestellt wird.

Literatur: Schöttl, 1963, S. 93. – Meyer, 1964, S. 392.

Dillingen

Pfarrkirche St. Peter und Paul

Gemälde – um 1768

Altarantependium: 1. Auffindung des wahren Kreuzes durch Kaiserin Helena. Öl auf Holz, 60 x 172.

Erhaltungszustand: An verschiedenen Stellen der Tafel ist die Farbe abgeblättert. Außerdem sind deutliche Spuren von Holzwurm zu erkennen.

Bemerkung: Die Datierung von Schöttl auf etwa das Jahr 1760 muß aus stilistischen Gründen korrigiert werden. Die Tafel ist auf den groben Zeitraum nach 1765, genauer um das Jahr 1768 anzusetzen; Parallelererscheinungen sind die Kupfertafeln im Museum von Schwäbisch Gmünd und die Sakristeifresken in Obermedlingen.

Literatur: Schöttl, 1952, S. 196. – Meyer, 1964, S. 142. – Friedrich Zoepfl, Die katholische Pfarrkirche von Dillingen, in: Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte e.V. 1972, S. 90.

Dillingen

Seminar St. Ulrich

Gemälde – 1755

1. Christus am Kreuz mit Maria, Johannes und Magdalena. Öl auf Leinwand, 181 x 106.

Sig.: Joh. Anwander inven: & pinx: 1755. Der Rocaillerahmen ist ebenfalls signiert von dem Bruder Franz Anton für die Faßarbeit: F. A. Anwander de Landsberg. 2. Anbetung der Könige. Gegenstück, gleicher Rahmen, gleiche Maße. Sig.: Joh. Anwander inv:

Herkunft: Die von Schöttl vermutete Herkunft aus der abgebrochenen Kirche in Hausen ist möglich, aber nicht beweisbar.

Literatur: Schöttl, 1952, S. 188. – Meyer, 1964, S. 422-423.

Donaumünster

Gemeinde Tapfheim, Landkreis Donau-Ries, ehemaliges Benediktinerkloster Heilig-Kreuz, Donauwörth

Pfarrkirche St. Martin

Gemälde – 1756

1. Hl. Ottilie. Öl auf Leinwand 94 x 56. 2. Lacatio des hl. Bernhard. Öl auf Leinwand. 94 x 56. Sig.: Joh. Anwander inven: pinxit 1756.

Erhaltungszustand: 1. Bild gut, nur Firnis zum Teil gesprungen und abgestumpft, kleine Löcher in der Leinwand, zwei Schmutzflecken, rechts unten bei Kerker Farbe sehr verblaßt. 2. Bild: Firnis abgesprungen, stark angegraut, Löcher in der Leinwand.

Literatur: Adam Horn, KDB Landkreis Donauwörth, München 1951, S. 75. – Lieb, Künstlerkartei, Augsburg 1952. – Schöttl, 1952, S. 189.

Dürrlauingen

Landkreis Günzburg, ehemalige Herrschaft: Fugger von Glött

Pfarrkirche St. Vitus und Nikolaus

Fresken – 1769

Hauptfresko: 1. Marter des hl. Vitus. – Eckkartuschen: 2.-5. Glaube, Hoffnung, Liebe, Kirche. Embleme: 6. Gnade, Inschrift: Gratia per Iesum Jo 1, 18. 7. Gesetz, Inschrift: Lex per Moysen.

Langhaus

Hauptfresko: 8. Verherrlichung des Nikolaus. Sig.: Joa. AnWander Lavinganus inv: & pinx: 1769. – Eckkartuschen: 9.-12. Kardinaltugenden. – Längswandkartuschen, paarweise zwischen den Eckkartuschen: 13.-16. Kirchenlehrer. – Emblem über der Orgel: 17. Symbol der neutestamentlichen Kirche. – Ovalbilder an den Seitenwänden des Chors und des Langhauses: 18. Christus. 19. Maria. 20.-31. Zwölf Apostel. – Kartuschen der unteren Emporenbrüstung: 32. Austreibung der Tempelschänder. 33. Der verlorene Sohn. 34. Das Hochzeitsmahl. – Kartuschen der oberen Emporenbrüstung: 35. David. 36. Engelskonzert. 37. Cäcilia. – Chorbogen: 38. Wappen.

Gemälde – 1768

Seitenaltarblätter: 1. Kreuzabnahme. Öl auf Leinwand. Sig.: Anwander pinx: 2. Heilige Familie. Öl auf Leinwand. Sig.: Joh. Anwander in: & pinx:

Erhaltungszustand: Sehr gut. 1963 innen restauriert.

Archivalien: Fuggerarchiv Dillingen. Glött, Pfarrakte Dürrlauingen, III. Akt zum Kirchenbau.

Blatt 25 Nr. 4:

Von dirl: Heyl Pfleg wirdt dem kunsterfahrenen Hern Johann anwander die Versicherung gegeben, das demselben bei Mahlung des daselbstigen GottsH-auß, wesswegen (sic) man sich auf die Gepflogene abredung, und gedacht Herrn anwanders bekannte Ehrlichkeit ohn mindestens Anstand Vollständig Vertrauen kann, 400 fl. und Zwar 300 fl nach hergestellter Arbeit 100 fl aber auf Lichtmess 1769 & 1770 mit jeweilig 50 fl richtig und ohn abgang bezahlt werden solle.

welches beurkunden

Glött, den 10ten April 1767

FK Popp Pfleger

Johannes Stephanus
Held Pfarrer zu Dirlauingen
Johann Anwander
Maler in Lauingen

Am gleichen Tag wurde zu den gleichen Bedingungen mit Johann Michael Hoiß von Apfeldorf

der gleiche Accord abgeschlossen. Als weitere Handwerker werden genannt „Joseph Bichell Mayr Maurer in Holza (= Holzheim an der Donau), der Schreiner Mathias Finkl, Dürrlauingen und neben dem Hauptstukator Johann Michael Hoiß auch Bartholomäus Hoiß und der Weißler Partianus Hoiß“.

Rechnungen mit Beilagen über den ao 1769 vollendeten Kirchenbau zu Dürrlauingen, Bl. 4: den 22 Juni habe dem Bartholomäus Hoiß Stuckador die Vor die apostel Ramen accordierte 14 fl geben

den 29 Juny H. Johannes Anwander Mahleren die vor die Heil: Apostel zu mahlen accordierte 15 fl geben

so 1770 dem 2tn Jan dem Peter Hefe v Lauingen der die zwey altar blättlein heraußgetragen bezahlt 45 xr

Pfarrer hie Johannes Stephanus Held

Blatt 23:

An den Hochwohl Exl:

gestrengen Herren Herren

N: N: Hoch Zue Venerirten

Hochgräflich Herrschaftlichen be-
ambten und Pfleger in

Glött

Hochwohl Exl gebohrner Hoch Exl

gestrenger besonders Hoch zue Venerirter Herr Herr!

Durch Diessen Exbressen bohten habe ich Ihro Hoch Exl: gestreng wollen beRichten wie dass ich Und der Stokhetor biss kintfig Frey Tang (sic!) bis 8 Morgens Frueh in dirLaungen wollenEin. trefen also belieben es Ihro Hoch Exl gestreng Ex dem Maurer maister wissen Zue Lassen damit mir nicht Umbsonst in Landt Unblaufenweillen Die Zeit kurz Und mir bede Notwendig Zue thun haben der ich in Dessen Nebst Viller Hochachtung mich Höflichst in Pfehle und Verblebe Dero ergebnen Diner

Hochwohl Ex gestrenger besonders

Hoch Zue Venerirter Herr Herr!

Lauingen den April 1769

Johann Anwandter Mahler

Literatur: Steichele-Schröder, Bistum Augsburg, Bd. V, S. 802. – Feulner, 1916-1918, S. 75. – Lieb, Künstlerkartei, Augsburg 1952. – Schöttl, 1952, S. 202. – Dehio-Gall, Östliches Schwaben, München 1954, S. 94. – Anton H. Konrad, Landkreis Günzburg, Weissenhorn 1966, S. 90, 101. – Layer, 1968, S. 690. – Bauer-Rupprecht, Kunstwanderungen in Bayern südlich der Donau, Stuttgart, 1973, S. 23.

Eglingen

Landkreis Ostalbkreis

Pfarrkirche St. Martin und Sebastian

Fresken – 1768

Chor: 1. Verherrlichung des hl. Martin und Sebastian. Schrifttafel: Superlatus sum (Inscription etwas verdorben). 2. Allegorie des alten und neuen Bundes.

Erhaltungszustand: Gut; Renovierungen 1935 und 1965-1966.

Bemerkung: Koepf konnte durch seine Untersuchungen den Chorraum klar auf das Jahr 1769 festlegen und von dem 1777 erbauten Langhaus trennen. Durch diese neue Datierung sind die Fresken auch problemlos Anwander zuzuschreiben, da sie stilistisch eindeutig aus seiner Hand stammen.

Literatur: Das Königreich Württemberg, 3. Bd., Jagstkreis, Oberamt Neresheim, Stuttgart 1906, S. 436. – Gradmann-Klaiber-Christ, Kunstwanderungen in Württemberg und Hohenzollern, Stuttgart 1914, S. 152. – Wohlhaupter-Lieb, Die Brüder Hans Adam und Joseph Dossenberger, München 1950, S. 40. – Dehio-Gall, Östliches Schwaben, München 1954, S. 88. – Dehio-Piel, Baden Württemberg, München 1964, S. 98. – Karl Heinrich Koepf, Neue Feststellungen zur Baugeschichte der Pfarrkirche in Eglingen, in: Heidenheimer Zeitung 30./31. August 1969. – K. H. Koepf, Joseph Dossenberger, Weissenhorn 1974, S. 154. – Schöttl, 1952.

Eichenhofen

Landkreis Günzburg

Filialkirche von Hafenhofen

Gemälde – 1760

1. Eltern Mariens, Joachim und Anna, mit der am Betstuhl knienden Maria. Öl auf Leinwand. Um 1760. Sig.: Joh. Anwander inv: pinx:

Literatur: Schöttl, 1963, S. 92. – Anton H. Konrad, Der Landkreis Günzburg, Weissenhorn 1966, S. 102.

Eichstätt

Privatbesitz

Gemälde – 1759

1. Muttergottes mit Jesusknaben. Öl auf Leinwand, 58 x 47. Sig.: Joh. Anwander Lavinganus inv: et pinx: 1759.

Herkunft: Das Bild war ursprünglich in Ottobeurer Privatbesitz, dann in Eichstätter, jetziger Verbleib unbekannt.

Literatur: Schöttl, 1963, S. 90, 91.

Frauenriedhausen

Landkreis Dillingen, ehemalige Herrschaft: Hofmark Stadt Lauingen, Landesherr Pfalz-Neuburg

Pfarrkirche, Unserer Lieben Frau Unbefleckte Empfängnis, ehemalige Filialkirche von Hausen

Fresken – 1768

Chor

Hauptfresko: 1. Mariä Himmelfahrt. – Eckkartuschen: 2.-5. Die vier Evangelisten; Johannes mit Buch: Deus Carn. – Längswandkartuschen: 6. Esthers Krönung durch Ahasver. 7. Judith mit dem Haupt des Holofernes.

Langhaus

Hauptfresko: 8. Maria als Herrscherin im Himmel und auf Erden. Auf der Erdkugel das Marienmonogramm. Posaunenbläser mit Buch: HAEC CoeLI terraeqVe DoMInatrIX; das Buch oben gekrönt mit einem weiteren Marienmonogramm. Sig.: Joh. Anwander, Lavinganus inv: & pinx: 1768. – Eckkartuschen: Anrufungen aus der Lauretanischen Litanei: 9. Heil der Kranken. 10. Trost der Betrübten. 11. Zuflucht der Sünder. 12. Hilfe der Christenheit, ausgedrückt durch die Seeschlacht von Lepanto. – Längswandkartuschen: 13. w. Mariä Geburt. 14. n. Mariä Verkündigung. 15. o. Huldigung der Herrschenden an Maria. 16. s. Mariä Heimsuchung.

Erhaltungszustand: Im allgemeinen gut, die Farben etwas verschmutzt. Bild 6. und 7. sehr schlecht, kaum mehr zu erkennen. Renovierung: 1954.

Literatur: Rückert, 1905, S. 118. Feulner, 1916/18, S. 75. – Schöttl, 1952, S. 201. – P. Alois Hock OMI, Kurzer Abriß der Geschichte des Dorfes und der Kirche von Frauenriedhausen 1953, Ms. Frauenriedhausen, S. 14. – Julius Schöttl, Die erneuerte Kirche in Frauenriedhausen, in: Der Heimatfreund, Beilage zur Donauzeitung, 5. Jahrgang, Nr. 6, 1954. – Meyer, 1967, S. 148. – Meyer, 1972, S. 251/252.

Großkötz

Landkreis Günzburg, ehemalige Herrschaft: Augustinerchorherrenstift Wettenhausen

Pfarrkirche St. Peter und Paul

Fresken – 1765

Chor

Hauptfresko: 1. Anbetung des Altarsakramentes in Zusammenhang mit der Ewigen Anbetung und dem Vollkommenen Ablass. – Kartuschen: 2. Speisung des Elias in der Wüste. Größer als beiden anderen, an der Stirnwand des Chores. 3. Rückkehr der Kundschafter. 4. Manna-regen. – Embleme in den Zwickeln: 5. Fliegender Vogel in der Landschaft. 6. Springender Hirsch an einer Wasserquelle. – Kartuschen an den Oratorienbrüstungen: 7. Heimkehr des verlorenen Sohnes. 8. Biblisches Gastmahl. Zwischen 1. und 2. Schriftkartusche: Soli Deo Gloria.

Langhaus

Östliches Hauptfresko: 9. Abschied der Apostel Petrus und Paulus vor dem Martyrium. – Kartuschen: 10. Bekehrung des Saulus. 11. Übergabe der Schlüsselgewalt an Petrus. – Mittleres Hauptfresko: 12. Aufnahme des hl. Sebastian in den Himmel und Darstellung der Sebastiansbruderschaft. – Kartuschen: 13. Der hl. Sebastian wird vom Baum gebunden. 14. Der Samariter pflegt den unter die Räuber Gefallenen. 15. Martyrium des hl. Judas Thaddäus. 16. Martyrium des hl. Nikomedes. – Fresko über der Empore: 17. Engelskonzert. – Kartuschen an der unteren Emporenbrüstung: 18. Allegorie der Heiligen Messe. 19. Moses und die eherne Schlange. 20. Noahs Opfer nach der Sintflut. – Kartuschen an der oberen Emporenbrüstung: 21. hl. Cäcilia spielt Orgel. 22. und 23. Engelskonzert. – Am Chorbogen: 24. Wappen des Propstes Augustin Bauhof.

Erhaltungszustand: Im allgemeinen sehr gut. An den Emporenfresken ist die Oberfläche etwas angegriffen. Beim 23. Bild ist die untere Hälfte des baßgeigenden Engels herausgefallen und sehr schlecht ergänzt. Die Kartuschen 2. bis 4. und 10. und 11. wirken verblaßt, die Konturen der Binnenzeichnung sind nur noch schwach zu erkennen. Restaurierungen: 1867, 1931 (Haug, Ottobeuren) und 1967-1968.

Archivalien: Augsburg, Stadt- und Staatsbibliothek, Cod. 374.

Annalium sive Chronologiae Wettenuhanar

Pars V Tomus resp̃ve VII

ab anno MDCXCII: usque MDCCLXXXIX

Annus 1766 folio 315:

II Hoc anno Ecclia parochialis in Großkötz, quam RR ac Excell. D. Propositus noster, etiamsi locis tantum hypothecanis ante annum suis potissimum Sumptibus pene è fundamento aedificare et ornare coeperat, ad perfectionem deducta est, et quamdiu lapis super lapidem jacebit, conditoris Sui deprodicabit munificentiam Architectus nobilis hujus aedificij erat D. Josephus Dossenberger civis Wettenuhanus; Pictor D. Joannes Anwander Lavinganus, Viri uterque inSua arte peritissimi, celeberrimi; et Pictor insuper Parens est D. Capitularis nostri Joannis Anwander.

Literatur: Steichele-Schröder, Das Bistum Augsburg, Bd. V, S. 200. – Rückert, 1905, S. 118. – Feulner, 1916-1918, S. 75. – Feulner, 1929, S. 185. – Wohlhaupter-Lieb, Die Brüder Hans Adam und Joseph Dossenberger, München 1950, S. 29 und 70. – Lieb, Künstlerkartei, Augsburg 1952. – Schöttl, S. 198. – Dehio-Gall, Östliches Schwaben, München 1954, S. 100. – Konrad, 1966, S. 90, 103. – Layer, 1968, S. 690. – Bauer-Rupprecht, 1973, S. 15. – Karl Heinrich Koepf, Joseph Dossenberger, Weißenhorn 1973, S. 41.

Grunertshofen

Landkreis Fürstenfeldbruck, Bistum Freising, ehemalige Herrschaft: Baronie Füll-Kammerberg
Pfarrkirche St. Laurentius

Fresken – 1752

Chor

Hauptfresko: 1. Papst Sixtus wird zum Martyrium geführt und verabschiedet sich von dem Diakon Laurentius. – Embleme: 2. Großer Fisch in einem Fluß. Inschrift: „Discerpi quam congi“. 3. Vogel in Landschaft und Weltkugel. Inschrift: „Asta petit fixo corde“.

Langhaus

Östliches Hauptfresko: 4. Laurentius verteilt die Kirchenschätze an Arme und Pilger. Sig.: links, VerGold Fra Antony Anwander de Landsperg; rechts, Joh. Anwander piny: & inven: 1752. – Westliches Hauptfresko: 5. Marter des hl. Laurentius auf dem Feuerrost. – Kartuschen in der Hohlkehle im ersten und letzten Joch: 6.-9. Die vier Kirchenväter. – Kartuschen in den beiden mittleren Jochen vier Tugenden: 10. no. Gottesfurcht. 11. so. Mäßigung. 12. nw. Stärke. 13. sw. Opferbereitschaft.

Seitenwände des Langhauses und im Chor

Ovalbilder neben dem Hochaltar: 14. Christus. 15. Maria. 16.-27. Die Zwölf Apostel.

Erhaltungszustand: Sehr schlecht; im Chorfresko ein tiefes Loch im Putz, davon ausgehend starke Sprünge. Am ersten Langhausfresko hat sich links unten ein kleines Stück Farbe vom

Untergrund gelöst und ist heruntergefallen. Die unteren Teile des zweiten Langhausfreskos sind schlecht ergänzt und stellen sich heute in stumpfer, unansehnlicher Farbe dar. Die gesamte Freskofläche ist mit feinen Haarrissen überzogen. Die Kirche selbst, und damit auch die Fresken, befindet sich in einem höchst gefährdeten, einsturznahen Zustand. Von vorne nach hinten durch die ganze Länge der Kirche zieht sich entlang des Gewölbescheitels ein tiefer Riß, die Chorbände werden von zwei senkrechten, sehr breiten Rissen durchzogen, die die Ovalbilder Christus und Maria beeinträchtigen. Große Teile der Längswand sind in beängstigendem Maße nach außen gewölbt. Renovierung: 1911 (Theodor Kolmsberger, Joseph Pfefferle).
Entwurf: Chorfresko, Augsburg, graphische Sammlung, Inv. Nr. 13182.

Bemerkung: In der Literatur wurde Grunertshofen bisher meist falsch zugeschrieben, da die Signatur unvollkommen gelesen wurde. Bezold-Riehl, KDB Oberbayern, Bd. I, München 1895, S. 462, 446, nennt Gottfried (aus VerGold Fra) und J. B. Anwander. Dem schließen sich Thieme-Becker, Dehio-Gall und Schöttl an. In der Heimatforschung taucht die Version von Bruder Anton Anwander auf (aus Fra Antony). Zuerst wird diese in den Beiträgen zur Geschichte der Pfarrei Grunertshofen, Manuskript seit 1920 genannt, dann in den Artikeln im Fürstenfeldbrucker Tagblatt (zitiert bei Holzmüller) und schließlich bei Käthe Holzmüller, Aus der Heimatgeschichte von Grunertshofen, Zulassungsarbeit PH München 7. 5. 1973. Nur Lieb schreibt Grunertshofen richtig Johann Anwander zu.

Literatur: Lieb, Künstlerkartei, Augsburg 1952.

Gundelfingen

Landkreis Dillingen, ehemaliges Fürstentum Pfalz-Neuburg, Pflegamt
Pfarrkirche St. Martin

Gemälde – 1750

Südliches Seitenaltarblatt: 1. Die hl. Irene pflegt den hl. Sebastian. Öl auf Leinwand. Sig.: Joh. Anwander inv: et pinxit.

Erhaltungszustand: Nicht gut; Firnis stark aufgestanden; in der rechten unteren Ecke Malschicht aufgestanden, dort auch Flecken und Vergrauungen in der Malschicht.

Bemerkung: Von der bisher üblichen Datierung auf 1755 ist aus stilistischen Gründen abzu-
sehen. Das Gemälde muß etwa auf 1750 angesetzt werden.

Literatur: Alfred Schröder, Die Kunst- und Altertumsdenkmäler der Stadt Gundelfingen, in: JHVD 1922, S. 58. – Schöttl, 1952, S. 187. – Dehio-Gall, Östliches Schwaben, München 1954, S. 85. – Meyer, 1967, S. 148. – Meyer, 1972, S. 311.

Gundelfingen

Rathaus

Gemälde – um 1770

Ein zweiteiliger Schrank mit vier Türen, in den Füllungen jeweils ein Bild. Alle Bilder Öl auf Holz.

Obere Reihe, Kardinaltugenden, alle 65 x 44.

1. Mäßigung. 2. Stärke. 3. Weisheit. 4. Gerechtigkeit.

Mittlere Reihe, alle 37 x 44.

5. Rocaille mit Landschaft und Turm. 6. Salomons Urteil. 7. Susanna im Bade. 8. Rocaille mit Landschaft und Turm.

Untere Reihe, alle 65 x 44.

9.-12. Architekturdarstellungen.

Erhaltungszustand: Gut, außer daß jedes Bild einen senkrechten Sprung hat.

Bemerkung: Nur 1.-4. Bild sind eindeutig von Anwander, 6. und 7. Bild Gehilfenarbeit. Bei 5., 8., 9.-12. sehr starke Beteiligung von Gehilfen. Alle Bilder sind in grau-grüner Tonmalerei ausgeführt. Die Datierung von Meyer auf das Jahr 1770 ist wohl richtig.

Literatur: Schöttl, 1952, S. 202. – Meyer, 1967, S. 148. – Meyer, 1972, S. 334.

Hasberg

Landkreis Unterallgäu, ehemalige Herrschaft: Hochstift Augsburg

Pfarrkirche St. Ottilie

Fresken – 1751

Chor

Hauptfresko: 1. Die hl. Ottilie wird vom hl. Ehrhard getauft und kann wieder sehen. – Kartuschen in den Gewölbekappen: 2.-5. Die vier Evangelisten. Johannes signiert: Anwander und die hebräische Datierung auf 1751. – Embleme in den Zwickeln: 6. Brunnen: Omnibus Abundanter. 7. Sonnenaufgang über einer Küstenlandschaft: Surgit pulchior undis. 8. Brunnen- schale mit Herz darüber, auf die Wasser von einer aus dem Himmel ragenden Hand fließt: Sola delentur aqua. 9. Regenbogen über einer Landschaft: Omnibus amaena.

Langhaus

Östliches Hauptfresko: 10. Der elsässische Herzog Ethicho, der Vater der hl. Ottilie, will diese durch Reichtum und Schätze bestechen. – Westliches Hauptfresko: 11. Ottilie auf dem Sterbelager. – Eckkartuschen: 12. no. Gottesfurcht. 13. so. Die Christus geweihte Jungfräulichkeit. 14. nw. Die Ablehnung von Herzogswürde und Schätzen. 15. sw. Geduldiges Leiden. – Embleme in der Mitte der Längswand: 16. n. Stilleben: Afficiunt non vincunt. 17. s. Arche: Nullibi securior. – Kartuschen an der unteren Emporenbrüstung: 18. Ottilie als Äbtissin läßt eine Mitschwester Wein holen. 19. Ottilie empfängt ihre Mutter. 20. Ottilie beschenkt Arme und Notleidende.

Gemälde – 1751

Hochaltarblatt: 1. Verherrlichung der hl. Ottilie durch die Heilige Dreifaltigkeit. Öl auf Leinwand. 2. Auszugsbild. Immakulata. Öl auf Leinwand. Dieses befindet sich zur Zeit im Pfarrhaus; am Altar ein Bild aus dem 19. Jahrhundert: Heilige Dreifaltigkeit.

Erhaltungszustand: Fresken gut; im Chorfresko sind die Farben etwas gedunkelt. Hochaltarblatt nicht gut erhalten, Firnissschicht vergilbt, Farben weitgehend nachgedunkelt. Renovierung: 1905-1906 (Alois Hagg, Ottobeuren), 1951 (Toni Mayer, an den Fresken nichts gemacht, nur die ursprüngliche Goldrahmung ersetzt durch weiße und lila Tonmalerei!).

Archivalien: Hauptstaatsarchiv München, Hochstift Augsburg, Neuburger Abgabe Nr. 6169. Rechnung des Pfarrers Handt, 1752

Posten 61: Dem H: Anwander fresco Mahler in Lauingen bezahlt 190 fl

Posten 81: Dem H: Anwander mahler In Lauingen für das obere und untere Altarblatt zum Choralter

accorderter maßen dn 9ten Marti bezahlt

35 fl

Literatur: Rückert, 1905, S. 118. – Schöttl, 1952, S. 186. – Wilhelm Neu, Urkundliche Nachrichten über Dillinger Bildhauer in Mittelschwaben, in: JHVD 1966, S. 135. – Heinrich Habel, BKD Landkreis Krumbach, 1969, S. 108, 110. – Anton H. Konrad, Der Landkreis Krumbach, Bd. 2, Weißenhorn 1970, S. 31.

Höchstädt

Landkreis Dillingen, ehemaliges Fürstentum Pfalz-Neuburg, Landvogtamt

Friedhofskirche St. Salvator

Fresken – 1765

Langhaus

Hauptfresko: 1. Auferstehung Christi. Sig.: Joh: Anwander P.: – Eckkartuschen: 2.-5. Die vier Evangelisten.

Bemerkung: Die übliche Datierung von Schöttl und Meyer auf das Jahr 1753, die sich auf die Datierung der Widmungskartusche bezieht, läßt sich aus stilistischen Gründen nicht halten. Vielmehr sind die Fresken etwa auf das Jahr 1765 zu datieren.

Gemälde – 1743, 1750

1. Hl. Antonius. Öl auf Leinwand, ca. 200 x 115. Um 1743. Das dazugehörige Pendant Franziskus stammt nicht von Anwander. 2. Hl. Joachim. Öl auf Leinwand, ca. 200 x 90, um 1750. Das dazugehörige Pendant Anna stammt nicht von Anwander.

Erhaltungszustand: Fresken schlecht, stark rissig, bei früheren Restaurierungen stark übermalt,

besonders der sitzende Soldat mit Lanze und der Engel. Auch die Eckkartuschen sind sehr stark übermalt. Die Gemälde sind nachgedunkelt.

Literatur: Steichele-Schröder, Bistum Augsburg, Bd. IV, S. 672. – Rückert, 1905, S. 118. – Schöttl, 1952, S. 187. – Dehio-Gall, Östliches Schwaben, München 1954, S. 83. – Meyer, 1967, S. 148. – Meyer, 1972, S. 418, 420.

Höchstädt

Landkreis Dillingen

Heimatismuseum

Gemälde – 1756

1. Herzog Wolfgang Wilhelm von der Pfalz. Datierung: gemalen worden 1756. Inschrift: Fides redit ad religionem catholicam 1614 complevit reformationem Höchstadie 1645. Öl auf Leinwand. 2. Kurfürst Philipp Wilhelm. Öl auf Leinwand. 3. Kurfürst Johann Wilhelm. Öl auf Leinwand. 4. Kurfürst Carl Philipp. Öl auf Leinwand.

Herkunft: Alle vier Porträts stammen zusammen mit der Kreuzigungsgruppe von Fischer aus der im Jahre 1756 vorgenommenen Renovierung der Rathausstube.

Erhaltungszustand: Nicht sehr gut; Leinwand locker, Malschicht brüchig.

Bemerkung: Die Porträts sind von älteren Vorlagen kopiert, woraus das unterschiedliche Aussehen resultiert. Philipp Wilhelm und Johann Wilhelm gehen offenbar auf eine gemeinsame Vorlage zurück, Carl Philipp wiederum auf eine eigene, nur Wolfgang Wilhelm dürfte weitgehend von Anwander entworfen sein. Das Porträt der Pfalzgräfin Maria Dorothea Christina, das im Format dieser Serie angeglichen wurde, stammt nicht aus dieser Rathausrenovation unter Bürgermeister Paul Meyer.

Archivalien: Stadtarchiv Höchstädt, Stadtrechnungen 1756

H: Johann Anwander Mahler Zu Lauingen di 2 portraits sn: Chftl: Johann Wilhelm und Carl Philipp abzu copiren Bezahtt accordirter Massen L: H:

9 fl

Trinkgelt dessen Sohn

24 x

H: Johann anwander Mahler Zu Lauingen den 26^{ten} 7bris Vor die 2 Portraits snr: Chfrl: Philipp Wilhelm und Wolfgang Wilhelm ab Zu copiren, und den Baldachin zu machen bezahlt

18 fl

Literatur: Franz Gottfried Strobel, Geschichte und Beschreibung der churpfälzischen Oberamts-Stadt Höchstädt an der Donau, Manuskript 1790, Stadtarchiv Höchstädt, S. 392. – Schöttl, 1952, S. 189. – Meyer, 1972, S. 429.

Hollfeld

Landkreis Bayreuth

Pfarrkirche

Gemälde – 1757

Altarblätter: 1. Thomas von Aquin wird von einem Engel gegürtet. Öl auf Leinwand. 2. Auszug: Krönung der hl. Theresia durch die Madonna. Rechts das Wappen von Schrotenberg. Öl auf Leinwand; Signatur verdorben, nur noch einzelne Buchstaben zu erkennen. Dazu Hinweis Murr 1799: „Thomas von Aquin ist von Anwander 1757 unterzeichnet“.

Herkunft: Bis zur Säkularisation in der Dominikanerkirche von Bamberg, zusammen mit dem ebenfalls nach Hollfeld verkauften Altarblatt und Auszug von Johann Zick (Staatsarchiv Bamberg, K 202, Säkularisationsakten).

Erhaltungszustand: Äußerst schlecht. Firnis aufgestanden und sehr fleckig und vergilbt, die Malschicht an großen Teilen der Bildfläche bereits soweit abgeblättert, daß die Leinwand offen liegt. Viele Details dadurch nicht mehr zu erkennen; das Bild ist so gehängt, daß es einem sehr starken Lichteinfall von der Südseite her ausgesetzt ist.

Bemerkung: Außer Murr und Hotz, die 1757 als Datierung angeben, geben alle anderen Autoren hauptsächlich Mayer und Schöttl, 1765, an. Aus stilistischen Gründen ist das Datum 1757 richtig. Auch ist die Angabe von Murr die zeitlich nächste.

Archivalien: Nur aus der Verkaufszeit sind Archivalien vorhanden. Staatsarchiv Bamberg, K 202, Regierung von Oberfranken, Säkularisationsakten. Sie nennen beide Altäre, die nach Hollfeld verkauft wurden, aber nicht den Namen der Maler.

Literatur: Christoph Gottlieb Murr, Merkwürdigkeiten der fürstbischöflichen Residenzstadt Bamberg, Nürnberg 1799, S. 129. – Nagler, Neues allgemeines Künstlerlexikon, München 1835, S. 142. – Klaus, 1896, S. 318. – Dehio, Mitteldeutschland, Berlin 1914, S. 196. – Leitschuh, 1914, S. 166. – Klein, 1923, S. 106. – Lieb, Künstlerkartei, Augsburg 1952. – Mayer, 1952, S. 121. – Schöttl, 1952, S. 190. – Sitzmann, 1957, S. 15. – Layer, 1960. – Layer, 1968, S. 699. – Joachim Hotz, Isolade Maierhofer, Aus Frankens Kunst und Geschichte, Ostfranken, Lichtenfels 1970, S. 68.

Holzheim

Landkreis Dillingen

Pfarrhaus

Gemälde – 1755

Ovalbilder: 1. Hl. Franz Xaver. Öl auf Leinwand, 80 x 60. 2. Hl. Aloysius. Öl auf Leinwand, 80 x 60. Auf der Rückseite signiert: Joh. Anwander pinx: LV (= 1755).

Literatur: Schöttl, 1963, S. 90.

Jettingen

Landkreis Günzburg, ehemalige Herrschaft: Grafen von Staufenberg

Seelenkapelle St. Michael

Fresken – 1768

Hauptfresko: 1. Christi Hilfe für die Seelen im Fegfeuer. In der Schriftkartusche: Wahrlich, ich sage Dir, Du wirst von dannen nicht Heraus Kommen, bis Du den Letzten Heller bezahlet, Math. 5 V 26. Signiert: Joh. AnWander pinx: 1769. – Kartuschen: 2.-5. Tod, Auferstehung, Himmel, Hölle. – In der Nische über der Tür: 6. Auferstehung Christi.

Erhaltungszustand: Sehr gut. Renovierung 1963/64.

Archivalien: Pfarrarchiv Jettingen (Auszüge von Renate Miehle)

Kirchenstiftsrechnungen 1768/1769

Rechnung

über die innere Auszierung

von Mahlerey und Stucador Arbeit

der S. Michaels Capell oder Seelhäusleins des innern Frythofs

de annis 1768 et 1769

1768 im Herbst

Dem H: Anwander Mahler in Lauingen die obere Decken in S. Michaels Capell zu-mahlen 35 fl

für sein Kostgeld dem hiesigen Kreuzwirth bezahlt 9 fl 21 kr

dessen Handlanger wegen des Auftragen des wurfs an der Decke

den Tag 39 kr für 13 Tag

Trunkgelt für seinen Sohn 6 fl 30 kr

dem hiesigen Maler Span Xrum im Kerker zu fassen 1 fl 12 kr

dem hiesigen Maler Span Xrum im Kerker zu fassen 4 fl 30 kr

Literatur: Steichele-Schröder, Bistum Augsburg, Bd. V, S. 667. – Rückert, 1905, S. 118. –

Feulner, 1916-1918, S. 75. – Klein, 1923, S. 118. – Lieb, Künstlerkartei Augsburg, 1952. –

Schöttl, 1952, S. 204. – Dehio-Gall, Östliches Schwaben, München 1954, S. 98. – Renate

Miehle, Untersuchungen zur Pfarr- und Kirchengeschichte von Jettingen, Zulassungsarbeit für

das Lehramt an Volksschulen 1969/II PH Augsburg, Ms. Augsburg, S. 160. – Bauer-Rupprecht,

1973, S. 18.

Jettingen

Friedhof, Schenk von Stauffenberg'sche Gruftkapelle

Fresko – 1768

Apsiskalotte: 1. Abraham opfert Isaak. – Schriftkartusche: Also hat Gott die Welt geliebt, daß er seinen eingebornen Sohn gegeben. Joan, 3, 16. – 2.-4. In den drei Feldern zwischen Pilastern der Apsisrückwand übertünchte Freskoreste; rechtes Feld wahrscheinlich Auferstehungsgruppe; mit Sicherheit stammen diese Malereien auch von Anwander.

Erhaltungszustand: Sehr gefährdet; rechts am Rande der Kalotte fehlt ein großes Stück, links in der Baumgruppe sind kleinere Stücke des Freskos abgeblättert, auch am Mantel des Abrahams fehlen kleine Stücke, sehr rissig. Ansonsten sind die Farben noch überraschend frisch.

Bemerkung: Zuschreibung von Karl Ludwig Dasser, 8. 12. 1968. Stilistisch steht dieses Werk dem Fresko in der Michaelskapelle Jettingen sehr nahe und ist in das Jahr 1769 zu datieren wie der abgegangene Kalvarienberg.

Literatur: Karl Heinrich Koepf, Joseph Dossenberger, Weißenhorn 1973, S. 83, 165.

Lauingen

Landkreis Dillingen, ehemaliges Fürstentum Pfalz-Neuburg, Pflegamt

Pfarrkirche St. Martin

Gemälde – 1752/53

1. Christus fordert zur Nachfolge auf, 2.-14. Dreizehn Kreuzwegstationen. 15. Auffindung des Kreuzes durch Kaiserin Helena. Öl auf Leinwand, 240 x 150. Signiert: 1. Station: Joh. Anwander pinx: 1752; 4. Station: Joh. Anwander invenit & pinx: 1753; 5. und 6. Station: JA ligiert; 7. Station: Joh. Anwander invenit & pinxit; 8. Station: Joh. Anwander invenit & pinx:

Erhaltungszustand: Leinwand an vielen Stellen, besonders am Rand, brüchig, Firnis stumpf. 1855 hat C. Geiger von Lauingen die 1. Station restauriert. 1954 nach Auffinden der Fresken neu gehängt.

Literatur: Stanislaus Mayer, Urschriftliche Chronik der churpfalz-bayerischen Stadt Lauingen an der Donau, verfaßt und gesammelt von dem Hochwürdigem Herrn Stanislaus Mayr, gewesenen Stadt Benefiziaten und zweiten Stadtkaplan da selbst und kurz vor seinem ao 1794 und zu frühzeitig erfolgten Tod dem damaligen Herrn Spitalverwalter Titl: Bernhard Kraenzle zu einem freundschaftlichen Andenken vermacht, Stadtarchiv Lauingen, B 346, S. 127. – Bernhard Meyer, Geschichte der Stadt Lauingen, Dillingen 1866, S. 214. – Klaus, 1896, S. 318. – Georg Rückert, Die St. Martinskirche, in: Alt-Lauingen, 1909 u. 1910. – Lieb, Künstlerkartei, Augsburg 1952. – Schöttl, 1952, S. 187. – Dehio-Gall, Östliches Schwaben, München 1954, S. 84. – Walter Bertram, Die Restaurierung der Stadtpfarrkirche St. Martin in Lauingen, in: Bericht des bayer. Landesamt für Denkmalspflege, 1955, S. 35. – Meyer, 1967, S. 148. – Notker Eckmann, Kleine Geschichte des Kreuzweges, Regensburg 1968, S. 38. – Meyer, 1972, S. 524.

Lauingen

Augustinerkirche St. Thomas von Villanova, Sakristei

Gemälde – 1750

Betpultretabel: 1. Hl. Johannes a. S. Faecundo. Öl auf Leinwand. Sig.: Joh. Anwander p:

Erhaltungszustand: Bis auf eine Wölbung in der Leinwand im oberen Teil des Bildes sehr gut.

Bemerkung: Das Bild ist auf 1750 anzusetzen, etwa vor den Kreuzweg in St. Martin.

Literatur: Georg Rückert, Die Augustinerkirche in Lauingen, in: Alt-Lauingen, Nr. 4, 1909, S. 79. – Reinhard H. Seitz, Die Augustinerkirche in Lauingen, in: Donauzeitung, 1956 und 1959. – Schöttl, 1952, S. 188. – Meyer, 1972, S. 54.

Lauingen

Wallfahrtskirche St. Leonhard im Ried

Gemälde – 1740

Hochaltar: 1. St. Leonhard in der Glorie als Fürbitter der Kranken, Gefangenen und Hirten.

Öl auf Leinwand. – Seitenaltäre: 2. Traum Josephs. Öl auf Leinwand. 3. Mariä Verkündigung.

Öl auf Leinwand. – Motivbild: 4. Kopie der Muttergottes von Einsiedeln. Öl auf Leinwand,

103 x 76. 1738 gestiftet. Inschriftkartusche: Wahre abconterfactung deß Bilds der wunderbahrliehen Muttergottes zu Einsideln stehend auff dem Altar in der 17 von Gott Gewekhten Capell 38; Schrift unten links: Herr Johannes Krentzle Zingießer; Signatur unten rechts: J. Anwander; Schriftband: Sancta Maria Einsidlensi Ora Pro Nobis Pecca = torib.

Erhaltungszustand: Einsiedelbild sehr schlecht, Firnis stumpf und aufgestanden, tiefe Risse in

der Malschicht, kleinere Teile der Malschicht herausgefallen. Altarblätter schlecht, Firnis abgestumpft und stellenweise sehr stark gedunkelt an kleineren Flächen bereits abgeblättert. Außerdem, speziell bei Bild 2, starke Vergrauungen; Verschmutzung durch Taubendreck.

Archivalien: Rückert, St. Leonhard, in: Alt-Lauingen 1910, S. 61 ff.

Im Jahre 1740 wurde der neue Choraltar aufgestellt, den Riß dazu lieferte ein gewisser Melchior (Kosten 1 fl). Die Schreinerarbeiten machte Melchior Mech. Schroff um 70 fl. Die Bildhauerarbeiten lieferte Meister Johann Gröbner um 100 fl, das Altarblatt stammt aus der Hand unseres berühmten Lauinger Malers Johann Anwander ... Für den Preis von 196 fl ist es gut genug bezahlt. Im Jahr 1743 wurden sodann die zwei neuen Seitenaltäre im gleichen Stil wie der Hochaltar aufgestellt, der Bildhauer Gröbner erhielt 73 fl, der Maler Anwander 230 fl für die beiden Altarblätter.

Literatur: Stanislaus Mayr, Urschriftliche Chronik der churpfälz-bayerischen Stadt Lauingen an der Donau, Manuskript 1794, Stadtarchiv Lauingen B 346, S. 205. – Georg Rückert, Die St. Leonhardskapelle bei Lauingen, in: JHVD 1904, S. 108 ff. – Georg Rückert, St. Leonhard, in: Alt-Lauingen 1910, S. 61 ff. – Lieb, Künstlerkartei, Augsburg 1952. – Schöttl, 1952, S. 185. – Schöttl, 1963, S. 90 (nur Motivtafel). – Meyer, 1972, S. 564, 566.

Lauingen

Schloß

Gemälde – 1766

1. Joseph mit Jesuskind. Öl auf Leinwand, 157 x 80. Sig.: Joh: Anwander inv: & pinx: 1766.

Herkunft: Seitenaltarblatt, Frauenriedhausen, ab 1871 Privatbesitz, Elisabethinenstift Lauingen.

Erhaltungszustand: gut, nur am unteren Rand ist die Leinwand etwas locker.

Literatur: Schöttl, Die erneuerte Kirche in Frauenriedhausen, in: Der Heimatfreund, eine Beilage der Donauzeitung, Nr. 6, S. 954. – Mayer, 1972, S. 593.

Lutzingen

Landkreis Dillingen, ehemaliges Fürstentum Pfalz-Neuburg, Vogtei

Pfarrkirche St. Michael

Fresken – 1767

Chor

Hauptfresko: 1. Triumph der Eucharistie, unterstützt von der Ewigen Anbetung und dem vollkommenen Ablaß. Bildniskartusche des Bischofs: Joh. Christ. v. Freiberg Episcopus; auf dem Sockel das Freiberg'sche Wappen. Gerahmtes Bild: Seelen-Ablaß. – Eckkartuschen: 2.-5. Glaube, Hoffnung, Liebe, Kirche.

Langhaus

Hauptfresko: 6. Jüngstes Gericht. Mitte: Christus als Weltenrichter. Osten: Der hl. Michael als Seelenführer, Unterschrift: Beschützt vor dem strengen Gericht und wird sie führen in das heilige Licht. Ecclesia. Westen: Der hl. Michael als Teufelsbezwiner. Unterschrift: Stürzt den höllischen Drachen und seinen Anhang. Apos. 12 Cap. Norden: Der hl. Michael als Schutz im Leben. Unterschrift: S. Michael beschützt seine Pflegekinder im Leben. Süden: Der hl. Michael als Schutz im Tod. Unterschrift: Und beschützt und stärket sie im Sterben. – Kartuschen in der Kehl: 7.-9. Die vier Evangelisten, Johannes: Deus charitas est. Mathäus nicht mehr von Anwander. 9. 10. Zwietracht, Hoffahrt. Demut und Sanftmut nicht mehr von Anwander. – Kartuschen in den Ecken über der Empore: 11. Franz Xaver, Nepomuk nicht mehr von Anwander. – Chorbogen: 12. Wappen von Carl Theodor und Chronostichen: SanCtVs MIChael arChangeLVs eCCLesiae CVstos.

Gemälde – 1770

Kreuzweg: 1.-14. Kreuzwegstationen. 1. Station signiert: Joh. Anwander pinx: 1770. Öl auf Leinwand, 84 x 60.

Erhaltungszustand: Allgemein gut, Langhausfresko Farben etwas verschmutzt, Chorfresko fleckig und stark verschmutzt. Kartuschen stark gelitten, teilweise erneuert. Gemälde, Firnis aufgestanden. Renovierungen: 1882, 1919/20.

Archivalien: Staatsarchiv Neuburg, Pfalz-Neuburger Akten, ANr. 2903 a:

An

NB: Anwandter

burger = und Mahler

Zu Lauingen

dermahnen zu Kochen

Auf die Von I: Titl: I Herrn Doctor Bacherle Pfarrern zu Lutzingen bey allhiesig = Churfürstl: LandVogtamt wieder den Anwandter Mahler zu Lauingen angebrachte Beschwerde, dß ersagter Anwandter mit seiner Veraccordierten daselbstigen Arbeith sehr saumsällig seyn solle, wirdt ermeltet Anwandter hiermit beditten, dß derselbe sich Ehe baldigst nach ersagten Lutzen Verfügen, die daselbst übernommene Kirchen arbeith zu Verfertigen sich so mehrers /: als es umb daß gerüs zu thuen, und daß Pflaster und Kirchenstüehl auch behörendt zuzurichten, und dereinstens zu veranstalten :/ angelegen seyn Lassen solle, massen anßonsten die hierauf mittels abbrech= und widerumiger Errichtung deß gerüsts ergehen werdende OhnKösten in ermelten redundiren würden, Churfürstl: LandVogtambts will man sicher also verhoffen, Es werde sich gedachter Anwandter demegemäß so Ehender Ruegen, und dise wochen auch bey der Vorsehenden Arbeith an anfang machen, auch hiermit biß zu deren Vollendung continuieren, als man ihme auch zu der richtigen Bezahlung Von Ambts wegen ansonsten gehen werde sign. Höchstädt d. 5^{ten} July 1767

Churfürst: LandVogtamt allda

Zweite Seite der gleiche Brief mit anderen Worten und anderer Hand geschrieben, wesentlich flüchtiger.

Pfarrarchiv Lutzingen: Heiligenrechnungen, Reminiscere 1769-1770: dem H: anwandter mahler in Lauingen wegen malhung der stationen accordierter maßen 49 fl

Literatur: Lochner von Hüttenbach, 1895, S. 60, 61, 73. – Rückert, 1905, S. 118. – Berthold Riehl, Bayerns Donaul, München Leipzig 1912, S. 390 ff. – Georg Rückert, Beiträge zur Kunsttopographie des Bezirksamtes Dillingen, die Kirchen von Steinheim, Lutzingen, Oberglauheim, in: JHVS 1913, S. 20, 21. – Feulner, 1916-1918, S. 75. – Klein, 1923, S. 118. – Lieb, Künstlerkartei, Augsburg 1952. – Schöttl, 1952, S. 200. – Dehio-Gall, Östliches Schwaben, München 1954, S. 81. – Hans Karlinger, Bayerische Kunstgeschichte, Altbayern und bayerisches Schwaben, München 1961, S. 120, 154. – Meyer, 1967, S. 148. – Adolph Layer, Zur Baugeschichte der Pfarrkirche in Lutzingen, in: JHVD 1968, S. 170-175. Schomann, 1971, S. 403. – Meyer, 1972, S. 686-867.

Maria Mödingen

Landkreis Dillingen, ehemaliges Dominikanerinnenkloster

Klostergebäude der Franziskanerinnen

Gemälde – 1740, 1765, 1768

Ebnerkapelle

Altarblatt: 1. Vision der sel. Margarethe Ebnerin „Griff Christi ans Herz“. Sig.: Joh: Anwander invenit et pinxit 1758 und Franz Antony Anwander de Landsperg 1765 (Faßmaler).

Klostergebäude

2. Der hl. Benedikt hilft Kranken. Öl auf Leinwand, 136 x 87. Um 1740. Zuschreibung Meyer. – 3. Mythische Verlobung der Katherina von Siena mit Christus. Öl auf Leinwand. Um 1765. Neubestimmung. 4. Heiliges Grab. Öl auf Leinwand, wichtige Figurenteile Öl auf Holz. Gesicherte Zuschreibung von Schöttl, um 1765.

Bemerkung: Da das hl. Grab im Augenblick nicht mehr aufgestellt werden kann, sei die Beschreibung von Schöttl zitiert: Vor dem Kapellenaltar ist die aus vielen Teilen bestehende im Theaterkulisstenstil reich bemalte Bühne aufgerichtet; sie nimmt in Höhe und Breite den ganzen Raum ein. Die einzelnen Stücke sind aus Hölzgerüsten, auf denen die bemalte Leinwand aufgezogen ist; einige Teile sind aus Holz ausgeschnitten und bemalt. Die ganze Bühne täuscht einen effektvollen Barockaltar mit architektonischem Aufbau und reichem Figurenwerk vor. Die Grabesgruft unten umschließt den auf Holz gemalten Leichnam des Heilands. An der Umrahmung sind die schon in der Barockzeit üblichen farbigen Glaskugel angebracht, ein Aufsatz über der Gruft zeigt weidende Schafe, erinnernd an die Worte Christi: der gute Hirte gibt sein Leben für seine Schafe. Neben der Gruft liegen zwei in Schlaf versunkene

römische Krieger. Zu beiden Seiten der Gruft führen schräge Treppen hinauf in die offene Halle, die für die Aussetzung des Allerheiligsten in der Monstranz bestimmt ist. Erst bei Annäherung merkt der Beschauer, daß die Treppen in verblüffender Perspektivmalerei ausgeführt sind. Der offene Raum in der Mitte der Bühne stellt eine tiefe Halle dar, deren kuppelförmige Gewölbe auf Säulen ruhen. Im Hintergrund steht ein Holzkreuz, dem an Stelle des Gekreuzigten das von der Lanze durchstoßene Herz Jesu und die Wundmale der Hände und Füße aufgemalt sind. Um die Halle baut sich eine Scheinarchitektur in der Art des Barocken Altares auf. Marmorierte Säulenpaare tragen Gebälk und geschweifte Gesimse, als Verbindungsglied dient eine oben umlaufende Balustrade, über der sich in der Mitte eine die Architektur abschließende Nische öffnet. Eine von zwei Engeln getragene Kartusche mit der Inschrift: *Erit Sepulcrum ejus gloriosum* (Buch des Isaías) kündigt die nahe Auferstehung an. Die Bühne erfährt noch eine bedeutende Verbreiterung durch seitlich angebaute Balkone, die von Säulen gestützt sind und als Hintergrund stärkere Eckstücke haben. Im Gegensatz zu den meist steingrau gehaltenen Architekturteilen hat der Künstler für das Figürliche lebhaftere, zum Teil kräftig hervortretende Farben gewählt, die auf plastische Wirkung berechnet sind. Aus den seitlichen Säulenpaaren treten, in rötlich-violetter Tonmalerei ausgeführt, die messianischen Leidenspropheten, Isaías mit der beschrifteten Spruchtafel und der Psalmsänger David mit der Harfe hervor. In den Gewölbezwickeln der Halle werden zwei Männerköpfe sichtbar, vermutlich biblische Gestalten. Auf den Säulengesimsen deuten sitzende Engel auf symbolisierende Medaillonfiguren: der Pelikan, der nach der Sage seine Jungen mit dem eigenen Blut nährt, gilt als Symbol der sich aufopfernden Liebe, der Phönixvogel, der im Feuer brennt und verjüngt aus der Asche hervorgeht, als Sinnbild der Auferstehung. Realistisch bewegte Gruppenbilder schildern mit betonter Farbgebung fünf Szenen aus der Passion: Pilatus, *Ecce Homo*, Christi Bekenntnis gegenüber Kaiphas, Verspottung Christi, Geiselung und Dornenkrönung ... Der Meister dieser echt barocken Heilig-Grab-Bühne war höchstwahrscheinlich Anwander. Alles an dem volkstümlichen Kunstwerk deutet auf seine Hand. Zudem besitzt das Kloster noch zwei Ölgemälde von ihm. Von Anwander dürften auch die Reste des in der Studienkirche Dillingen aufbewahrten Heiligen Grabes sein. Ein anderes, Anwander zugeschriebenes Heiliges Grab befindet sich in Baunach bei Bamberg.

Erhaltungszustand: Das Margarethe Ebner-Bild sehr gut. Das Benedikt-Bild schlecht, Vergrauungen und schadhafte Stellen. Das Katharina-Bild gut. Die Leinwandteile des Heiligen Grabes schlecht, Leinwand sehr locker, Farbe verschmutzt. Die Holzteile gut.

Literatur: Julius Schöttl, Klosterkirche Maria Mödlingen, Kirchenführer Nr. 509/10, München-Zürich 1944, S. 13. – Lieb, Künstlerkartei, Augsburg 1952. – Schöttl, 1952, S. 192. – Friederich Zoepfl, Maria Medingen, Geschichte einer Kultstätte, im schwäbischen Donautal, in: JHVD 1957/58, S. 66. – Kissling, 1961, S. 38. – Meyer, 1967, S. 146. – Meyer, 1972, S. 790 ff.

Memmeldorf

Landkreis Bamberg, ehemalige Herrschaft: Fürstbistum Bamberg

Pfarrkirche

Gemälde – 1750, 1755

Kreuzweg: 1.-13. 13 Stationen. Öl auf Leinwand. 1. Station sig.: Joh: Anwander pinxit. 12. Station: J. A. (ligiert). 13. Station A. 1750. 12. Station fehlt, da der linke Seitenaltar als Kreuzaltar für diese Station steht. 14. Auffindung des Kreuzes durch die Kaiserin Helena. Signiert: Joh. AnWander pinx. Öl auf Leinwand. 15. Abschied der Apostel, rechtes Seitenaltarblatt. Sig.: Anwander (inv?) et p. 1755. Öl auf Leinwand.

Erhaltungszustand: Alle Gemälde noch ganz gut, Firnis teilweise aufgestanden, an einigen Stellen hat sich die Malschicht gelöst. Renovierung 1963.

Archivalien: Pfarrarchiv Memmeldorf:

Dem Maler Johann Anwander aus Lauingen für das Bild *divisio Apostolorum* 1755

100 fl

Auszug: Karl Heinrich.

Literatur: Josef Heller, Taschenbuch Bamberg, Bamberg 1831, S. 249. – Karl Heinrich, Geschichte der Katholischen Pfarrei Memmeldorf, Bamberg 1887, S. 87. – Heinrich Mayer,

Die Kunst des Bamberger Umlandes, Bamberg, 1952, S. 175. – Schöttl, 1952, S. 189. – Sitzmann, 1957, S. 15. – Layer, 1960, Nr. 3. – Wilhelm Malter, Oberfranken West, Nürnberg 1965, S. 84. – Realschematismus des Bistums Bamberg, 1. Bd., Bamberg 1968, S. 703. – Hotz-Mayerhofer, Aus Krankens Kunst und Geschichte, Oberfranken, Lichtenfels 1970, S. 68, 190. – Schomann, 1971, S. 148.

Mils

Tirol

Pfarrkirche

Gemälde – 1770

Altarblatt: 1. Maria in der Glorie, umgeben von Heiligen und den Kirchenvätern. Öl auf Leinwand. Sig.: Joh. Anwander Lavinganus inv: et pinxit 1770.

Erhaltungszustand: Am unteren Bildrand Leinwand sehr locker und wellig, Malschicht an einigen Stellen aufgestanden und Vergrauungen; die oberen Teile gut. Renovierung: 1952.

Herkunft: Das Blatt stammt aus dem Servitinnenkloster in Innsbruck, nach der Aufhebung unter Joseph II kam es in die Pfarrkirche Mils.

Literatur: Schöttl, 1952, S. 204. – Kissling, 1961, S. 38. – Layer, 1968, S. 691.

Mödingen

Landkreis Dillingen, ehemaliges Fürstentum Pfalz-Neuburg

Pfarrkirche St. Otmar

Gemälde – 1765

Hochaltarblatt: 1. Hl. Otmar. Öl auf Leinwand. Sig.: Joh. Anwander inv: et pin: 1765. – Seitenaltar links: 2. Hl. Johannes Nepomuk. Öl auf Leinwand. 3. Auszug: hl. Sebastian. Öl auf Leinwand. – Seitenaltar rechts: 4. Auszug: hl. Wendelin. Öl auf Leinwand.

Erhaltungszustand: Gut, Renovierung: 1927, 1961.

Literatur: Schöttl, 1963, S. 92. – Meyer, 1967, S. 146. – Meyer, 1972, S. 757.

Mörslingen

Landkreis Dillingen, ehemaliges Fürstentum Pfalz-Neuburg

Pfarrkirche St. Martin

Gemälde – um 1764

Kreuzweg: 1.-14. Kreuzwegstationen. Öl auf Leinwand.

Bemerkung: Dieser Kreuzweg ist eine eigenhändige Replik zum Tapfheimer Kreuzweg und muß ebenfalls auf die Jahre 1764/65 datiert werden.

Erhaltungszustand: Nicht gut, Firnis stark aufgestanden.

Literatur: Meyer, 1967, S. 148. – Meyer, 1972, S. 762.

München

Privatbesitz

Gemälde

1. Hl. Stanislaus. Öl auf Leinwand.

Herkunft: Nach Mitteilung von Prälat Biegelmayer an Schöttl, vor 1952 im Besitz des Dr. Joseph Weiß. Jetziger Aufenthalt unbekannt.

Literatur: Schöttl, 1952, S. 206.

Münnerstadt

Landkreis Bad Kissingen

Kirche des Augustinereremitenklosters

Fresken – 1754

Chor

Hauptfresko: 1. Huldigung des hl. Michael, der den Satan bezwungen hat und des apokalyptischen Weibes vor dem Thron Gottes. – Eckkartuschen: 2. Putto mit Panzer. 3. Putto mit Schild. 4. Putto mit flammendem Schwert. 5. Putto mit Waage. – Längswandkartuschen:

6. Schutzengel. 7. Raphael mit Tobias. – Zwischen Eckkartuschen und Längswandkartuschen vier Embleme ohne Lemmata, Entschlüsselung nach Picinelli Filippo, *Mundus Symbolicus*, Colonia Agrippinae 1681: 8. Greif mit Adler, Schutzengel (Pic. Lib. 4 Nr. 340). 9. Leuchtturm mit Schiff, Standhaftigkeit (Pic. Lib. 16). 10. Adler trägt Schildkröte empor, hl. Michael (Pic. Lib. 4 Nr. 126). 11. Wanderer in mondhellere Nacht. – Kartuschen an den Oratorienbrüstungen: 12. no. Bekehrung des hl. Augustin, Tolle-Ge-Szene. 13. so. Taufe des hl. Augustinus. 14. nw. Meereslegende. 15. Christus erscheint Augustinus als Pilger.

Langhaus

Östliches Hauptfresko: 16. Maria-Trost-Bild; die Mutter Monika empfängt von Maria und dem Jesuskind den schwarzledernen Gürtel, die Erdteile empfangen von einem Engel diesen Gürtel. Rechts oben ein Ablasskasten mit dem Christusmonogramm. – Zentrales, mittleres Hauptfresko: 17. Aufnahme des hl. Augustinus in den Himmel und seine Hilfe für die Kirche. Augustinus hält ein Buch: *Sapientiam eius*. Sig.: Joh. Anwander pinx LIV (= 1754). – Westliches Hauptfresko: 18. Das Brotwunder des hl. Nikolaus da Tolentino. In der Kehle alternieren ein paarweise gegenüber stehendes Heiligenpaar in den Zwickeln mit Emblempaaren, die den hl. Augustinus umschreiben, in den Kappen: 19. Maxima. 20. Klara von Montefalko. 21. Befestigte Tempelanlage, Kirche. 22. Schutz- und Trutzturm, Kirche. 23. Johannes der Täufer. 24. Johannes der Evangelist. 25. Adler mit Lorbeer, Edelmut (Pic. Lib. 9 Nr. 250). Schiff auf Woge, Kirchenschiff. 27. Hl. Bischof Ambrosius. 28. Hl. Bischof Simplician. 29. Ein Strahl auf dem Auge Gottes trifft ein Herz, das den Strahl weiter zur Erde lenkt, Augustinus wird in Liebe erleuchtet. 30. Gefäß mit den sieben Gaben des hl. Geistes, Augustinus ist damit ausgestattet. 31. Märtyrer Liberat. 32. Märtyrer Antonin. 33. Arm im Festgewand der Augustiner schleudert Blitz auf Bücher, Augustinus als Ketzerhammer. 34. Auf einer Säule ruhen das Buch mit sieben Siegel, der Kelch mit Hostie und die gekreuzten Schlüssel Petri, Augustinus als Säule der Kirche. 35. Johannes Bonus. 36. Johannes a. S. Facundo. 37. Garten mit Springbrunnen, Epistel. 38. Apotheke, Präfation. 39. Morgenstern, Maria. 40. Prachtilie, Maria. 21., 22., 25. und 26. beziehen sich in ihren Anspielungen auf die Kirche auf das 16. Fresko. 29., 30., 33., 34., 37., 38. beziehen sich in ihren Anspielungen auf Augustinus auf das 17. Fresko. 39., 40. beziehen sich in ihren Anspielungen auf Maria auf das 18. Fresko. – Kartuschen der Emporenbrüstung: 41. Tod des hl. Augustinus. 42. Augustinus erscheint der Gekreuzigte und die Muttergottes. 43. Überführung des Leichnams von Sardinien nach Pavia durch König Luitprant.

Gemälde – 1754

Hochaltar: 1. Verherrlichung des hl. Augustinus als Allegorie der Liebe, mit den Allegorien Glaube und Hoffnung. Buch; eine Seite: *Nunc autem manerit fides spes caritas* (Rest verdorben), andere Seite: *Autem horem est caritas*. 2. Auszug: Hl. Michael. – Linker Seitenaltar: 3. Madonna übergibt den schwarzledernen Gürtel an die Mutter Monika; darunter, Papst Clemens X empfiehlt don Pietro von Arragonien, Vizekönig von Neapel, die Aufnahme in die Erbruderschaft Maria Trost; Urkunde: *Indulgentiae, Plenariae, Mariana Corrigiae* LC. Sig.: Joh. Anwander invenit et pinxit. 4. Auszug: Hl. Katherina von Alexandrien. – Rechter Seitenaltar: 5. Traum des hl. Josephs. 6. Auszug: Hl. Barbara.

Erhaltungszustand: Sehr gut. Renovierung 1960. Layer: „Die Restaurierung ist als wohlgelungen zu bezeichnen, wenn auch mitunter harte Farbtöne dominieren.“ Auch die Grate sind schärfer gezeichnet als allgemein bei Anwander üblich.

Entwurf: Linkes Seitenaltarblatt, Wien, Albertina.

Archivalien: Karl Gröber, KDB Bad Kissingen:

Johann Anwander, der 1754 für „7 mahlereistücklein in Choro und organo 44 fl und für das Hochaltarblatt 120 fl erhält“. (Die sieben Malereien sind die Kartuschen der Oratorienbrüstung und der Emporenbrüstung.)

Literatur: Georg Rückerts Brief an Rudolf Welser, Handschrift 1906, Stadtarchiv Schwäbisch Gmünd. – Karl Gröber, KDB Bad Kissingen, München 1914, S. 191-194. – Dehio, Mitteldeutschland, Berlin 1914, 2. Aufl. S. 286. – Josef Menrad, Heimatkundliche Geschichte und Kunstgeschichte, Münnerstadt, München 1915, S. 42-45. Klein, 1923, S. 106. Knapp, 1928, S. 139. – P. Matthäus Zimmermann, Zur Baugeschichte des Klosters Münnerstadt, Kloster-

bibliothek Münnerstadt, Ka 188, 1924. – P. Mathäus Zimmermann, Die Klosterkirche zu Münnerstadt, Ms. 1932, Klosterbibliothek Münnerstadt, Kd 82. – P. Mathäus Zimmermann, Jubiläumsausgabe, 1935, S. 19. – Führer durch die Augustinerkirche zu Münnerstadt (Verfasser wahrscheinlich P. Zimmermann, Zeit zwischen 1920 und 1940). – Dehio-Gall, Hessen, München 1942, S. 575. – Schöttl, 1952, S. 188. – Lieb, Künstlerkartei, Augsburg 1952. – Josef Hemmerle, Die Klöster der Augustinereremiten in Bayern, in: Bayerische Heimatforschung, Heft 2, 1958, S. 59. – Layer, Nr. 7, 1960. Hugo Schnell, Augustinerkirche Münnerstadt, Kirchenführer Nr. 792, München Zürich 1962. – Kissling, 1961, S. 30. – Layer, 1968, S. 690. – Kurt Seidel, Das barocke Gmünd, in: Peter Scherer, Schwäbisch Gmünd, Stuttgart 1971, S. 180. – Schomann, 1971, S. 203.

Neuburg an der Donau

Landkreis Neuburg-Schrobenhausen, ehemalige Residenzstadt des Fürstentums Pfalz-Neuburg
Hofkirche St. Peter

Gemälde – um 1764

1. Mutter Anna mit Jesuskind. Öl auf Leinwand. 2. Joseph mit Jesuskind. Öl auf Leinwand.
Erhaltungszustand: Gut, etwas nachgedunkelt.

Neubestimmung.

Bemerkung: Diese Bilder, die in der Literatur bisher als Mitte 18. Jahrhundert geführt wurden, müssen aus stilistischen Gründen eindeutig Anwander zugeschrieben werden. In dem hl. Joseph im Lauinger Schloß (aus Frauenriedhausen 1766) hat sich ein gleichgestaltiges Werk mit Signatur und Datierung erhalten. Beide sind etwa auf die Jahre 1763-1764 zu datieren und rücken damit in die Nähe von dem Altarblatt in Beratzhofen. Der Auftraggeber war beide Male die Hofkammer in Neuburg. Die Gemälde für die Hofkirche stellen für den inländischen Künstler Anwander eine Ehre dar.

Oberbechingen

Landkreis Dillingen, ehemalige Herrschaft: Hofmark Tänzl von Tratzberg, Landesherr Pfalz-Neuburg

Pfarrkirche St. Michael

Fresken – 1766

Chor

Hauptfresko: 1. Der verherrlichte Sebastian gibt Luzina zu wissen, wo sein Leichnam ruht.
Sig.: Joh. Anwander.

Langhaus

Hauptfresko: 2. Jüngstes Gericht mit Michael als Seelenführer. Sig.: Joh. Anwander inv. & pinx: 1766. – Längswandkartuschen in Tonmalerei, Tätigkeiten des Erzengels Michael: 3. Der hl. Michael führt den Pfarrer mit dem Kirchenmodell von Oberbechingen: Dises Ort beschützt.

4. Der hl. Michael kämpft gegen die Teufel: Die Engel Er stürzt. 5. Der hl. Michael vertreibt den Adam aus dem Paradies: Den Adam verfolgt. 6. Der hl. Michael kämpft gegen Krankheit und Tod: Die Kranckhe besorget. – Kartuschen an der Emporenbrüstung: 7. Hl. Cäcilie. 8. Engelskonzert. 9. David mit der Harfe.

Erhaltungszustand: Sehr schlecht; die Oberflächenschicht der Fresken stark zerstört, starke Fleckenbildung. Die Zerstörung ist schon so weit fortgeschritten, daß die Zeichnung stellenweise nicht mehr wahrnehmbar ist und die Farben stark ausgeblüht sind. Dieser Prozeß ist besonders stark auf dem Chorfresko, beim Langhausfresko ist er hauptsächlich auf die Randzonen beschränkt. An der vorderen Nordecke fehlt ein Stück, so daß das darunterliegende Lattengerüst offen zu Tage liegt. Daran schließt sich ein Stück von etwa 1 m Breite und 2 m Länge an, das neu gemalt worden ist. Auch die Engelsturzkartusche mußte neu gemalt werden. Im Putz des Engelskonzerts sind mehrere kleine aber tiefgehende Löcher. Renovierungen: 1858 und 1907 (durch Sebastian Locher, München).

Literatur: Rückert, 1905, S. 118. – Feulner, 1916-1918, S. 75. – Klein, 1923, S. 118. – Feulner, 1929, S. 185. – Lieb, Künstlerkartei, Augsburg 1950. – Schöttl, 1952, S. 199. – Meyer, 1967, S. 148. – Layer, 1968, S. 690. – Meyer, 1972, S. 796.

Obermedlingen

Landkreis Dillingen, ehemaliges Dominikanerinnenkloster
Pfarrkirche, Mariae Himmelfahrt

Fresken – 1768

Sakristei: 1. David erbittet die Schaubrote. 2. Christus und die Jünger von Emmaus. Um 1768.
Gemälde – 1759, 1768

Kirche: 1. Der hl. Hyazinth erweckt den Sohn einer polnischen Fürstin. Sig.: Joh: Anwander 17... Öl auf Leinwand, 250 x 165. 2. Der hl. Thomas von Aquin, von Engeln gegürtet, kniet vor dem Kreuzifix. Sig.: Joh: Anwander inv: & p 1759. Öl auf Leinwand, 250 x 165. Gegenstücke, daher Nummer 1. ebenfalls aus dem Jahre 1759. 3. Dornenkrönung. Öl auf Leinwand, 250 x 150. 4. Geiselung. Öl auf Leinwand, 250 x 150. 5. Kreuzigung. Sig.: Joh: Anwander Lavinganus inv: et pinx 1765. Öl auf Leinwand, 250 x 150. 6. Kreuztragung. Sig.: Joh: Anwander inv: et. p. Öl auf Leinwand, 250 x 150. Alle vier Gegenstücke. – Seitenaltarblätter: 7. Übergabe des Rosenkranzes durch die Madonna an den hl. Domenikus und die hl. Katharina von Siena. Sig.: Joa. Anwander Lavinganus inv: & pinx: 1768. Öl auf Leinwand. 8. Maria als Himmelskönigin zeigt dem hl. Dominikus sein Ebenbild in Dominikanertracht mit Buch und Lilie. Sig.: Anwander pinx. Auch 7.-8. stammen aus einer Serie von 1768. Ebenso aus einer gemeinsamen Serie stammen die drei Blätter von 1763 aus dem Refektorium, die sich heute als Säkularisationsgut in der Pfarrkirche von Reinsburg befinden.

Erhaltungszustand: Gut; nur die Bilder 3. bis 6. verschmutzt und Leinwand locker.

Archivalien: Bei Herzog ausgewertet, die genannten Rechnungen konnten augenblicklich nicht gefunden werden.

Literatur: Rückert, 1905, S. 118. – Friedrich Herzog, Abriß der Geschichte des ehemaligen Klosters Obermedlingen, Dillingen an der Donau 1918, S. 120, 130, 131, 134. – Georg Rückert, Das Landkapitel Lauingen, Manuskript Bücherei Steichele-Schröder, Dillingen vor 1940. – Lieb, Künstlerkartei, Augsburg 1952. – Schöttl, 1952, S. 195, 201. – Dehio-Gall, Östliches Schwaben, München 1954, S. 86. – Kissling, 1961, S. 39. – Meyer, 1967, S. 148. – Schomann, 1971, S. 397. – Meyer, 1972, S. 799, 802, 803, 807, 808.

Otting

Landkreis Donau-Ries, Bistum Eichstätt, ehemalige Herrschaft: Freiherr von Otting und Westernach

Pfarrkirche St. Richard

Fresken – 1739

Chor

Hauptfresko: 1. Verherrlichung des hl. Richard. – Eckkartuschen: 2. Wunna. 3. Willibald, Buch: Puncta synodalia. 4. Wunnibald, Buch: S: P: B. 5. Walburga.

Langhaus

Östliches Hauptfresko: 6. Madonna und das Skapulier als Hilfe für die Bedürftigen. Auf dem Skapulier das Christusmonogramm. – Mittleres Hauptfresko: 7. Maria verleiht dem Kapuziner Simon Stock das Skapulier und ein Engel hilft den Armen Seelen aus dem Fegfeuer. Sig.: J. Anwander invenit et p.: – Westliches Hauptfresko: 8. Madonna läßt den Gnadenstrom über die Erdteile fließen. – Eckkartuschen: 9. nw. Zacharias, Buch: Joannes ist sein Nah (sic) Lucae j c v 23. 10. no. Elisabeth mit Taube, 11. so. Joachim. 12. sw. Anna.

Erhaltungszustand: Freigelegt 1937 von Paul Kronwitter, Günzburg; vergleichsweise gut, die oberste Schicht teilweise zerstört. Binnenzeichnungen verwischt. Datierung: 1739.

Literatur: Adam Horn, KDB Landkreis Donauwörth, München 1951, S. 486. – Lieb, Künstlerkartei, Augsburg 1952. – Schöttl, 1952, S. 185. – Schomann, 1971, S. 406.

Oxenbronn

Landkreis Günzburg, ehemalige Herrschaft: Augustinerchorherrenstift Wettenhausen und Baron von Halden, Autenried

Pfarrkirche St. Blasius

Fresken – 1769

Chor

Hauptfresko: 1. Verherrlichung des hl. Blasius, der für die Kranken bittet. Christus mit Buch: Gerana Gloria, et sertum F. X. Ustationis ... (Text sehr verdorben). Putto Inschrift: Intra in gaudium Domini Tui, Math. 25 V 25. Sig.: Joa. Anwander pinx:

Langhaus

Hauptfresko: 2. Martyrium des hl. Blasius. Engel mit Wappen: Ex gratia HalDensl pICtVraM CernIS. Sig.: Joa. Ev. Anwander Lavinganus inv: & pinx: – Kartuschen an der Emporenbrüstung: 3. Austreibung der Tempelschänder. 4. Der barmherzige Samariter. 5. Pharisaer und Zöllner im Gebet.

Erhaltungszustand: 1. und 5. Bild sehr schlecht, weitgehend Gehilfenarbeit. 2., 3. und 4. Bild gut, bei den Emporenkartuschen Oberfläche etwas angegriffen. Renovierungen: 1934 (Paul Kronwitter), 1967.

Bemerkung: Die restliche Freskomalerei, insbesondere Glaube, Hoffnung und Liebe im Chor und die vier Kirchenväter im Langhaus stammen von Johann Christoph Anwander. Über der Orgel signiert: Parentis operi finem Joannes Canonic Wetteh.

Literatur: Steichele-Schröder, Bistum Augsburg, Bd. V, S. 407. – Feulner, 1916-1918, S. 75. – Ignaz Rücker/Ludwig Sauter, Geschichte des Dorfes Oxenbronn, 1950, S. 26-28. – Wohlhaupter/Lieb, Die Brüder Hans Adam und Joseph Dossenberger, München 1950, S. 31. – Lieb, Künstlerkartei, Augsburg, 1952. – Schöttl, 1952, S. 205. – Dehio-Gall, Östliches Schwaben, München 1954, S. 100. – Konrad, 1966, S. 90-110. – Layer, 1968, S. 690.

Peterswörth

Landkreis Dillingen, ehemaliges Fürstentum Pfalz-Neuburg

Pfarrkirche St. Peter und Paul

Fresken – 1743

Langhauskuppel: 1. Verherrlichung des Namen Jesu. In den Himmelsrichtungen Schriftkartuschen. Osten: Donavit illi nomen utin nomine omne genu flectuatur ad philipp. 2. Norden: Coelestium. Süden: Terrestium. Westen: Et infernorum. Sig.: Joh: Anwander pix: 1743, Renovierung: a. D. 1926 v. Alb. Heinle Weißenhorn.

Erhaltungszustand: Sehr gut, Fresken von der früheren, sehr starken Übermalung weitgehend gereinigt. Renovierungen: 1926 (Alb. Heinle, Weißenhorn), 1973 (Severin Walter, Augsburg).

Prittriching

Landkreis Landsberg, ehemalige Herrschaft: Augustinerchorherrenstift Dießen.

Pfarrkirche St. Peter und Paul

Fresken – 1754

Hauptfresko: 1. Huldigung der vier Erdteile an die Kirche und die Traditio Legis. – Embleme: 2. Palmen mit Pyramiden: Inclinata resurgit. 3. Obelisk in Landschaft: Undique firma. 4. Fels im Meer: Fortior aestate. 5. Zwei stehende und ein zerbrochener Baum in Landschaft: Intacta triumphat. – Kartuschen in den Kappen: 6. Allegorie der Gottesfurcht: In timore. 7. Gottesliebe: In amore.

Langhaus

Hauptfresko: 8. Szenen aus dem Leben der Heiligen Peter und Paul. Mitte: Die Divina Providentia, umgeben von Putti, die das laubumkränzte Schwert und Kreuz tragen, Schriftband: SPQR und Quis separabit ...? Rom Cap 5 v. Osten: Martyrium des hl. Petrus. Westen: Martyrium des hl. Paulus, Schriftkartusche: An gladius. Norden: Petrus und Paulus verweigern dem Kaiser Nero unter Folter die Anbetung der heidnischen Götter, Schriftkartusche: An nuditas, Rom Cap 8 V 35. Süden: Abschied der Apostel Petrus und Paulus vor dem Martyrium, Schriftkartusche: An angustia, Rom Cap 8 V 35. Sig.: Joh: Anwander p: – Kartuschen in den Zwickeln der Stichtonne: 9. no. Justitia. Inschrift auf vier Buchseiten: Nisi ND / iustitia quae / iustitia quae est exfu / Phv. n (?), Schriftkartusche darunter: In iustitia. 10. nw. Fortiduto, Längsbalken des Kreuzes: Gaudeo in passionibus Coloss C 1 V 27, Schriftkartusche: n fortitudine. 11. sw. Abstinencia. Schrifttafel: Abstinere vos a desideriiis 1 Pet 2, Schriftkartusche: In abstinencia. 12. so. Prudentia, Buch: Ut prudentiam doceant tit 12, Schriftkartusche: In

prudencia. – Kartuschen an der Emporenbrüstung unten: 13. Schlangenwunder auf Malta. Sig.: Am Bug des Schiffes JA ligiert. 14. Bekehrung des Saulus. 15. Predigt im Tempel des unbekannten Gottes, Schriftkartusche: Deo ignoto. – Kartuschen der oberen Emporenbrüstung: 16. Petrus heilt den gichtkranken Äneas zu Lydien. 17. Christus beruft Petrus zu seinem Jünger. 18. Petrus bekehrt den Hauptmann Cornelius. Sig.: Joh: Anwander p:.

Erhaltungszustand: Nicht gut; die Oberfläche der Fresken ist stark ausgeblüht und mit feinen Haarrissen überzogen; Emporenfresken besser erhalten. 1853 zugetüncht, 1912 durch Köge wieder aufgedeckt, 1933 durch E. Vogt restauriert. Letzte Restaurierung 1964.

Entwurf: Langhausfresko, München, Sammlung Reuschel.

Literatur: Bezold-Riehl, KDB Oberbayern, Bd. I, München 1895, S. 493, 538 (Anwander wahrscheinlich aus Landsberg 1754, berufen sich auf eine angebliche Signatur Anwander p 1753). – Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig 1908, Bd. II, S. 20 (Andreas Anwander). – Georg Rückerts Brief an Welser, 1906, Stadtarchiv Schwäbisch Gmünd. – Feulner, 1916-1918, S. 75. – Feulner, 1929, S. 185. – Klein, 1923, S. 106. – Lieb, Künstlerkartei, Augsburg 1952. – Schöttl, 1952, S. 187. – Heimatbuch Stadt- und Landkreis Landsberg, Landsberg 1966, S. 580. Layer, 1968, S. 690. – Dehio-Gall, Oberbayern, München 1964, S. 273. – Karl August Wirth, Die Enthaltsamkeit, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Band VI, München 1967, S. 759. – Karl Ludwig Dasser, Johann Baptist Enderle, Weißenhorn 1970, S. 33, 34. Ruprecht-Bauer, 1973, S. 129. – Herbert Schindler, Die romantische Straße, München 1974, S. 329. – Hermann Bauer, Bernhard Rupprecht, Corpus für barocke Deckenmalerei in Deutschland, München 1976.

Reisensburg

Landkreis Günzburg

Pfarrkirche St. Sixtus

Gemälde – 1763

An die Decke des Chores und des Langhauses eingelassen: 1. Abendmahl. Datiert 1763. Öl auf Leinwand. 2. Freudenmahl bei der Heimkehr des verlorenen Sohnes. Öl auf Leinwand. 3. Biblisches Gastmahl. Wappen mit Schrift: P. M. Nebridius Zyra Prior provincialis benefactor huius conventus. Öl auf Leinwand.

Erhaltungszustand: Sehr gut.

Herkunft: Refektorium des Dominikanerklosters Obermedlingen (Schöttl).

Literatur: Schöttl, 1952, S. 197. – Konrad, 1966, S. 90, 110.

Remshart

Landkreis Günzburg, ehemalige Herrschaft: von Riedheim-Harthausen

Pfarrkirche St. Leonhard

Gemälde – 1769

Altarblätter: 1. Hl. Leonhard als Patron der Gefangenen und Haustiere. Öl auf Leinwand. Sig.: Joh. Anwander inv: et pinx: 176... (entweder 0 oder 9 oder 6). 2. Kreuzabnahme. Öl auf Leinwand. Sig.: Joh. An... (der Rest ist durch den Rahmen verdeckt).

Erhaltungszustand: Sehr gut.

Bemerkung: Die an sich als kleine Null erkennbare Zahl wurde bisher als 0 gelesen und die Jahreszahl dann als 1760. Aus stilistischen Gründen muß aber in dieser Null der Rest eines Neuners gesehen werden. Die Blätter sind eindeutig auf die Zeit von 1769 zu datieren und müssen neben den Altarblättern in Dürrlauingen zusammen gesehen werden.

Literatur: Schöttl, 1963, S. 92. – Konrad, 1966, S. 111.

Rettenbach

Landkreis Günzburg, ehemalige Herrschaft: von Riedheim-Harthausen

Pfarrkirche St. Ulrich

Gemälde – um 1755

Altarblatt: 1. Hl. Ulrich in der Glorie. Öl auf Leinwand, ca. 310 x 150. Sig.: Joh. Anwander inv: et pinx:.

Erhaltungszustand: Sehr gut. Restaurierung 1954 (Franz Endhard).

Bemerkung: Endhard hat die Signatur von Anwander dabei gefunden und das Gemälde für Anwander sichern können. Die Datierung ist um 1755 anzusehen.

2. Auszugsbild rechter Seitenaltar: Johannes und Jesus. Öl auf Leinwand. – Kartusche an der Kanzel: 3. Der gute Hirte. Öl auf Holz.

Neubestimmung.

Literatur: Pfarrer Anton Zimmermann, Bericht über die Restaurierung, in: „Donauzeitung für Stadt- und Landkreis Günzburg“ vom 9. 7. 1955. – Das Münster, 8. Jahrgang, 1955, S. 125. – Schöttl, 1963, S. 91. – Kindlers Malerei Lexikon, Bd. 1, Zürich 1964, S. 123. – Konrad, 1966, S. 111.

Ried

Landkreis Günzburg, ehemalige Herrschaft: Schenk Freiherrn von Stauffenberg

Pfarrkirche St. Peter und Paul

Ölgemälde – 1755

Ovalbild: 1. Hl. Aloysius. Öl auf Leinwand, 86 x 65. Sig.: Joh. Anwander pinx: Lav: um 1755.

Bemerkung: Auskunft Josef Weizenegger. Zur Zeit aufbewahrt im Pfarrhaus Freihalden.

Erhaltungszustand: Sehr gut.

Schwäbisch Gmünd

Landkreis Aalen/Ostalbkreis, ehemalige Kirche der Augustinereremiten

Evangelische Pfarrkirche St. Augustinus

Fresken – 1757

Chor

Hauptschiff: 1. Bekehrung des hl. Augustinus in dem Mailänder Garten. – Wandbilder an den Chorwänden: 2. no. Monika weiht Christus den kleinen Augustinus. 3. so. Monika klagt Bischof Ambrosius ihr Leid über den schlechten Lebenswandel ihres Sohnes. 4. nw. Vision des hl. Augustinus. 5. sw. Wahl des hl. Augustinus zum Bischof. In der Hohlkehle von Chor und Langhaus sind, aufeinander abgestimmt, alternierende Heiligen- und Emblempaare angebracht, wobei das nördliche dem südlichen Bild zugeordnet ist. Die Heiligendarstellungen in Chor und Schiff gehören zusammen und sind auch gleichgestaltet in grau-grünen Tonmalereien auf goldenem Brokat. Die Embleme des Chores gehören zusammen und erläutern die Bekehrung des Augustinus. Sie sind in roter Tonmalerei gehalten, während die Embleme des Langhauses in grüner Tonmalerei gemalt sind. 6. Das Auge Gottes bestrahlt ein Buch, reflektiert auf ein Herz, das am kleinen Flügelchen frei auffliegt: Ex libro liber. 7. Ein Pferd, das durch eine Hand aus dem Himmel im Zaum gehalten wird, bricht durch einen Blitz getroffen zusammen: Non contra stimulum, Buße (Pic. Lib. 4 Kap. 20). 8.-9. zwei heilige Nonnen. 10. Eine Hand aus dem Himmel zerschneidet eine Bratsche: Cantatum satis, Genug des weltlichen Gesanges. 11. Auf einem Felsenberg thront ein Herz, unten steht ein krähender Hahn: Utrumque cantus. 12.-13. Zwei Mönche: Der hl. Bonus und der hl. Baylon. 14. Christus als Lamm, ein Löwe wird von einer Hand aus dem Himmel gebunden: Me agnus mit (?)em, Buße (Pic. Lib. 5 Nr. 475). 15. Ein Strahl vom Auge Gottes trifft die Zündung einer Kanone, die auf eine Zielscheibe schießt, in deren Mitte ein Herz ist: Centro ad centrum (durch die Bekehrung ist die Liebe zu Gott in Augustinus entzündet).

Langhaus

Hauptfresko: 16. Verherrlichung des hl. Augustinus. Mitte: Aufnahme des Heiligen in den Himmel. Osten: Die Taufe, Schriftkartusche: Quid prohibet me baptizari. Norden: Christus erscheint Augustinus als Pilger und vertraut ihm seine Kirche an. Süden: Bischofskrönung. Die Inschrift auf dem Buch ist nicht mehr zu erkennen. Westen: Augustinus wird als Kirchenvater verehrt, Schriftkartusche: Custode leges meas. Auf der Pilgerseite signiert: Joh: Anwander invenit & pinxit 1757. Auf der Reisetasche des jungen Bettlers: FD ligiert. – Kartuschen auf der Emporenbrüstung: 17. Augustinus auf dem Todeslager. 18. Augustinus wird vom Blute Christi und der Milch Mariens wieder gestärkt. 19. Augustinus wird zu Grabe getragen. –

Kartuschen in der Kehle, Fortsetzung der Chorkartuschen. Das erste Kartuschenpaar ist der ebenfalls auf der Ostseite abgebildeten Taufe gewidmet: 20. Das Auge Gottes wirft einen Strahl auf einen Ziergarten und eine Hand aus dem Himmel wässert den Garten mit einer Gießkanne: Incrementum a Deo. 21. Ein springender Hirsch an der Quelle: Ex fonte salus, Taufe (Pic. Lib. 5 Cap. 15). 22.-23. Ein heiliger Papst und ein heiliger Bischof. Das nächste Emblempaar ist dem Priester- und Bischofsamt gewidmet. 24. Vom Auge Gottes geht ein Strahl zu seinem Herzen, das über dem Rundtempel steht, der Strahl geht nach links zu einem Schaf, während nach rechts ein Blitz einen Wolf vertreibt: Pasce et arce (Augustin stellt das Herz dar, er behütet durch die Gnade Gottes die Kirche und wehrt ihre bösen Feinde ab). 25. Auf einem Tisch steht eine Kerze, eine Hand aus einer Wolke hält eine Mitra in den Raum. Von oben leuchtet das Auge Gottes: Aut luceat. 26.-27. Die Märtyrer Liberat und Antonin. 28. Vor einer Kolonade ist ein Tisch aufgebaut, mit einem Kelch, zwei Weingläsern und einem Teller; zwei Hände aus dem Himmel, eine bringt eine Krone, die andere ein angebrochenes Brot: Pro pane pretium. 29. Ein Kamel trägt auf dem Rücken eine Mitra und einen Bischofsstab: Porto pro aliis. 30.-31. Die Nonnen Klara von Montefalko und die Klara die Gefährtin des hl. Franziskus. 32. Oben eine Krone in einem geschlossenen Ring, darunter liegt ein offenes Buch, ein Stab und eine Lilie und ein Joch: Post vota corona (die immerwährende Heiligkeit hat Augustin nur erreicht, weil er sich unter das Joch der Kirche gestellt hat, studiert hat und gepilgert ist). 33. In eine Studierstube kommt eine Hand von einer Wolke, die eine Waage hält; in der einen Schale liegt das Auge Gottes, in der anderen das Herz: Lex tota pendet. 34.-35. Zwei Äbte schreiben in einem Buch. Die nächsten vier Embleme beschäftigen sich mit dem Lob Gottes, das auch von Augustinus verkündigt wurde. 36. Auf einer Treppe steht auf einer Wolke das Lamm auf dem Buch mit sieben Siegeln, auf den Stufen sind 24 Kronen gelegt, auf denen Vögel sitzen, im Vordergrund liegt eine Laute und ein Notenbuch, rechts sitzen auf einem kleinen Altar zwei Vögel: Deo cantantes (die Kräfte des Alten und Neuen Bundes loben Gott). 37. Auf einer Säule steht eine Scheibe mit Flügeln, über der Scheibe schwebt eine Krone, in der Scheibe ist das Gottesdreieck eingeschrieben mit dem hebräischen Jachwe-Zeichen; seitlich davon sind auf Architekturbrüstungen zwei Hände zu sehen, die mit einem Schwert und einer Pistole auf das Gottesdreieck zielen, wie auf eine Zielscheibe: manu et mente (der Heilige trachtet mit seinen geistigen und körperlichen Kräften, Gott zu verherrlichen). 38. Eine Pauke wird von einer Hand aus dem Himmel geschlagen: Ex omnibus viribus. 39. Das Auge Gottes schwebt in einem runden Reif, dem die Tierkreiszeichen eingraphiert sind, ein brennendes Herz mit Flügelchen steigt zu ihm empor und in der Ecke steht ein krähender Hahn und eine untergehende Sonne: Mane et vespere (von morgens bis abends strebt die Seele des hl. Augustin zu dem Ewigen Gott empor). 40.-41. Mönche: Der hl. Franz von Boria und der hl. Onuphrius. Oratorium des Bürgermeisters Storr von Ostrach. 42. Heiliger Lucius. – Chorbogen: 43. Schriftkartusche, Chronostichon mit der Jahreszahl 1758.

Gemälde

Oratorium des Bürgermeisters Storr von Ostrach: 1. Maria als vollkommene Schönheit. Schrift: Tota Pulchra. Öl auf Leinwand, 68 x 56. Zuschreibung: Hermann Kissling.

Erhaltungszustand: Alle Fresken sind in einem hervorragenden Zustand. Die Farbigkeit ist original. Bei der Restaurierung 1960 hat der Restaurator Hans Manz lediglich die Fresken gereinigt.

Entwürfe: Chorfresko, Berlin, Kupferstichkabinett. Die Wandbilder des Chores dienten als Vorlage für die graphische Serie Vita Sancti Augustini, gestochen 1758 bei den Brüdern Klaubner in Augsburg.

Literatur: Paul Keppler, Württembergische Kunstaltertümer, Rottenburg 1888, S. 130. – Klaus, 1896, S. 318. – Bertold Pfeiffer, Die Malerei der Nachrenaissance in Oberschwaben, in: Württembergische Vierteljahresshefte für Landgeschichte, 7. Jahrgang, 1903, S. 37. – Rückert, 1905, S. 118. – Rudolph Welser, Nachlaß, Augustinerkirche Gmünd, Manuskript, Stadtarchiv Schwäbisch Gmünd 1906. – Georg Rückert, Brief an Welser, 1906, Stadtarchiv Schwäbisch Gmünd. – Das Königreich Württemberg, Bd. 9, Jagstkreis, Stuttgart 1906, S. 223. – Eugen Gradmann, Die Kunst- und Altertumsdenkmäler im Königreich Württemberg, Jagstkreis,

Esslingen 1907, S. 407. – Gradmann-Kleiber-Christ, Kunstwanderungen in Württemberg und Hohenzollern, Stuttgart 1914, S. 134. – Klein, 1923, S. 102, 108, 109. – Kraus, 1928, S. 82. – Feulner, 1929, S. 185. – Lieb, Künstlerkartei, Augsburg 1952. – Schöttl, 1952, S. 191. – Dehio-Gall, Westliches Schwaben, München 1956, S. 55. – Kissling, 1961, S. 20 ff. – Richard Schmid, Schwäbisch Gmünd, München 1962, S. 34, 35. – Jeannie et Pierre Courcelle, Iconographie de la conversion de Saint Augustin, in: Études augustiniennes, Paris 1963, S. 681, 682. – Kindlers Malerei Lexikon, Bd. 1, Zürich 1964, S. 122. – Dehio-Piel, Baden Württemberg, München 1964, S. 437. – Hans Koepf, Schwäbische Kunstgeschichte, Bd. 4, Stuttgart 1965, S. 60. – Layer, 1968, S. 690. – Kurt Seidel, Das barocke Gmünd, in: Peter Scherer, Schwäbisch Gmünd, Stuttgart 1971, S. 180.

Schwäbisch Gmünd

Museum

Gemälde – 1768

1. Anbetung der Hirten. Öl auf Kupfer, 22,5 x 18. Inv. Nr. 1968/4645/Bm6. 2. Anbetung der Könige. Öl auf Kupfer. 22,5 x 18. Inv. Nr. 1968/4644/Bm7. Signiert auf der Rückseite: Johann Anwander Mahler aus Lauingen.

Herkunft: Kunsthandel Stuttgart, Walter Hanft, erworben 1968.

Erhaltungszustand: Sehr gut, leider willkürlich in ovale Form geschnitten, um das ursprünglich größere Bild dem jetzigen nicht originalen Rahmen anzupassen.

Literatur: Walter Dürr: Neuerwerbungen des Museums Schwäbisch Gmünd, in: Einhorn 97, 1970, S. 26-29.

Schwennenbach

Landkreis Dillingen, ehemaliges Fürstentum Pfalz-Neuburg

Pfarrkirche Unserer Lieben Frau Unbefleckte Empfängnis

Fresken – 1758

Chor

Hauptfresko: 1. Das Schwennenbacher Wallfahrtsbild wird von den Heiligen Veit und Sebastian und von der Bevölkerung verehrt. Auf dem Altar: Sub tua Mariae (Schrift verdorben). Sig.: Joh. Anwander p.: – Eckkartuschen: 2.-5. Maria als Helferin in Krankheit, Krieg, Tod und als Helferin der Christenheit.

Langhaus

Hauptfresko: 6. Verherrlichung der Unbefleckten Empfängnis. Mitte: Aufnahme der Maria als Unbefleckte Empfängnis in den Himmel. Vor Maria die Schrift: Macula non est in Te. Gottvater ist die Schrift: Potuit, dem Sohn: Decuit, dem Heiligen Geist in Gestalt eines jungen Mannes: Fecit beigegeben. Osten: Darstellung der Kirche in ihren hierarchischen Formen. Schrift: VLID XBRIS (Eröffnung des Tridentinischen Konzils). Norden: Die örtliche, kirchliche Macht unter der göttlichen Weisheit, Schrift: Iuramus. Süden: Die örtliche weltliche Macht unter der Frömmigkeit, Schrift: Defendimus. Westen: Die Divina Providentia und der hl. Michael kämpfen gegen den Satan und die Ketzerei. Buch bei Ketzer: Ergo erravimus. Schrift von Divina Providentia zu der Adamsgruppe im Hintergrund: Non pro te pro omnibus. Auf dem Schild des Michael: Quis ut Deus. Sig.: Joh. Anwander inv: et prinx: Seb. Wirsching, renov. 1898. – Kartuschen der Stichkappen, Marienzyklus. Maria Verkündigung, nicht von Anwander. 7. Heimsuchung. 8. Geburt Christi und Anbetung der Hirten. 9. Anbetung der Könige. 10. Der zwölfjährige Christus im Tempel mit den Schriftgelehrten. 11. Die Auferstandene erscheint seiner Mutter. 12. Krönung Mariens (am Chorbogen größer als die anderen Kartuschen). – Kartuschen in den Gewölbezwickeln, Mariensymbolik. 13. Lilie zwischen Dornen, Cant 2 v 2. 14. Schwimmende Arche mit Taube, Gen 8. 15. Die stürzenden Mauern Jerichos, Josue 6. 16. Verstümmelte Leiche Dagon, 1 Reg 5. 17. Verschlossener Garten mit Schlange davor, Cant 4 V 13. 18. Bundeslade mit blühendem Aaronstab, Nim 17. 19. Tuffall auf Gideons Flies, Judd 166. 20. Salomonsthron, Reg. 10. – Kartuschen an den Wänden: 21.-32. Zwölf Apostel. – Kartuschen an den Wänden unter den Apostelkartuschen: 33.-46. Vierzehn Kreuzwegstationen. – Chorbogen: 47. Chronostichon: Deo terVnI Marlae

SIne Labe ConCeptae

Gemälde

Seitenaltar links: 1. Die Allegorie des Fürstentums Pfalz-Neuburg verehrt den hl. Joseph: Monogramm CR. Öl auf Leinwand. Sig.: Joh. Anwander inv: et p.: 2. Auszug: Hl. Franziskus. Öl auf Leinwand. – Seitenaltar rechts: 3. Die Allegorie des Bistums Augsburg verehrt den hl. Nepomuk. Inschrift der Karte: Augustana diocesis und das Augsburger Wappen. Öl auf Leinwand. Sig.: Anwander pinx.: 4. Auszug: Hieronymus. Öl auf Leinwand. Datierung: 1758/1759, aufgrund der stilistischen Form und des Chronostichons.

Archivalien: Staatsarchiv Neuburg, Pfalz-Neuburg Akten 2905 „Actum Höchstätt den 9:ten September 1758“, „Seynd anheunt dem H:Anwander mahleren in lauingen wegen verfertigter seiner arbeith in der Schwenenbacher Kirch 100 fl. Paars außgefolget worden, in foldenden sorten

Feeder Thlr. 57 fl.; 1 ½ Maxdors à 15 kr – 10 fl 52 kr 4 hl; muntz 2 Rollen – 30 fl; weithers münz 2 fl 7.3 — Sa: 100 fl“. Unter „Actum Höchstett den 13. 11. 1758“, „wo es um den Heyl.xweeg zu schwenenbach“, also um den Kreuzweg geht, heißt es am Schluß: „Am 15. 12. 1758 wurden dem Maler Anwander v. Lauingen bezahlt ... 56 fl“.

Pfarrarchiv Schwenenbach, Heiligenrechnungen 1761/62

Bey einem hochlöbl: Landvogtamt seyndt H: anwanther bezahlt worden

50 fl.

Auszug: Hans Sing.

Erhaltungszustand: Renovierung 1898 von Sebastian Wirsching, 1979/80 Gesamtrenovierung Manfred Leitmeier und Heinrich Weibel.

Literatur: Lochner von Hüttenbach, 1895, S. 75. – Rückert, 1905, S. 118. – Bertold Riehl, Bayerns Donautal, München Leipzig 1912, S. 390. – Adolf Feulner, Süddeutsche Freskomalerei, in: Münchner Jahrbuch, Bd. X, 1916-1918, S. 75. – Klein, 1923, S. 118. Feulner, 1929, S. 185. – Lieb, Künstlerkartei, Augsburg 1952. – Schöttl, 1952, S. 193. – Meyer, 1967, S. 148. – Reinhard H. Seitz, Zur Geschichte der Orte im Landkreis Dillingen an der Donau, in: Der Landkreis Dillingen ehemals und heute, Dillingen 1967, S. 358. – Layer, 1968, S. 690. – Schomann, 1971, S. 403. – Dehio-Gall, Östliches Schwaben, München 1954, S. 81. – Mayer, 1972, S. 847-852. – Hans Sing, Die Wallfahrtskirche Maria Immaculata in Schwenenbach, in: Festbuch Höchstädt/Donau 1981. – Hans Sing, Wallfahrtskirch der Allerseligsten Muttergottes zu Schwenenbach, Schwenenbach 1981.

Siessen

Landkreis Sigmaringen, ehemaliges Dominikanerinnenkloster

Gemälde – 1752

1. Markus. Öl auf Holz, 66 x 58. 2. Matthäus. Öl auf Holz, 74 x 65. 3. Lukas. Öl auf Holz, 75 x 52. 4. Johannes. Öl auf Holz, 75 x 60. Vermutlich Reste eines Heiligen Grabes, zu datieren auf die Zeit 1752. 5. Maria, Johannes und Maria Magdalena. Öl auf Holz, 86/56 x 60. An beiden Seiten und bei der Schulter der Maria beschnitten, vermutlich Rest einer Kreuzigungsgruppe, zu datieren etwa auf 1766.

Erhaltungszustand: 1. Bild, Vertiefungen im Holz. 1.-4. Bild gut, außer einem gut verleimten Riß längs durch jedes Bild. 5. Bild gut, aber leichte Vergrauungen.

Neubestimmung.

Tapfheim

Landkreis Donau-Ries, ehemaliges Zisterzienserkloster Kaisheim, Hofmark

Pfarrkirche St. Peter

Gemälde – 1764

Kreuzweg: 1.-14. Vierzehn Stationen. Öl auf Leinwand. 10. Station, signiert: Joh. Anwander inv: et p: 1764, auf der Rückseite nochmals 1764.

Erhaltungszustand: Sehr gut, neu gewaschen, kleine Löcher in der Leinwand. Renovierungen: 1908 (A. Ranzinger), 1963 (Manfred Leitenmeier, Augsburg).

Archivalien: Genealogisches Lexikon des Ignaz Lorens Ströller, Manuskript, Staatsarchiv Neuburg: Johann Michel Miller ein Öttinger ausen Ries geb 26. Sept. 1728 inktit. als Pfar.

zu Tapfheim 9. April 1760. NB: Dieser Miller ließ aus gesammeltem Gelde einen Kreuzweg mahlen durch den Künstler Anwander.

Literatur: Schöttl, 1952, S. 187. – Julius Schöttl, Die Pfarrkirche in Tapfheim, ein Bau von Johann Georg Hitzelberger, in: JHVD 1953, S. 103. – Julius Schöttl/Rudolf Schottdorf, Pfarrkirche Tapfheim, Dillingen 1957, S. 8. – Julius Schöttl, Augsburger Kunst in der Pfarrkirche zu Tapfheim, in: JHVD 1962/63, S. 128. – Meyer, 1967, S. 148. – Meyer, 1972, S. 905. – Restaurierungsbericht, in: Höchstädter Zeitung 1909, Nr. 125/26.

Ulm

Museum

Gemälde – 1756

1. Der Leichnam des hl. Sebastian wird von Engeln von dem Baumstumpf entfernt. Sig.: Joh. Anwander invenit et pinxit 1756. Öl auf Leinwand, 175 x 110. Inv. Nr. 5626.

Herkunft: Nürnberg, Ritter München, Sammlung Horschütz München, erworben 1926.

Entwurf: Augsburg, Graphische Sammlung. Inv. Nr. 13169.

Literatur: Auktionskatalog Hugo Helbig, München, 17. 12. 1926, Nr. 456, Tafel 8. – Museumsführer Ulm 1930, S. 90. – Lieb, Künstlerkartei, Augsburg 1952. – Schöttl, 1952, S. 188.

Unterbechingen

Landkreis Dillingen, ehemalige Herrschaft: Großzehnt Augustinereremiten Lauingen,

Landesherr Fürstentum Pfalz-Neuburg

Pfarrkirche St. Georg

Fresken – 1749

Langhaus

Hauptfresko: 1. Verherrlichung des hl. Georg. Inschrift auf der Fahne des Posaunenblägers: Coronatur, qui legitime certavit. – Eckembleme: 2. Herkules schlägt der Hydra die Köpfe ab: Et bellet et tessera pacis. 3. Laubbaum in Landschaft: Praesidium et decus. 4. Feuerspeiender Berg und kahler Baumstrunk: Alget et ardet. 5. Adler fliegt vom Nest zur Sonne auf: Provocat et protegit.

Erhaltungszustand: Etwa die Hälfte des Hauptfreskos ist vollkommen neu gemalt. Man kann die Neumalung in etwa einer Diagonale gleichsetzen, die sich von links oben nach rechts unten durchzieht, wobei die Trennungslinie durch die deutliche Minderwertigkeit des Restaurators klar zu Tage tritt. Von Anwander sind noch der thronende Christus, der Oberkörper des hl. Georg bis zur Mitte des Bänderrockes, der Posaunenbläser, der Kopf und Teil der Brust des palmentragenden Puttos, die Allegorie ohne die ausgestreckte rechte Hand, der Kopf und die erhobene Hand mit dem Kopf der Teufelsfigur des Irrglaubens, der äußere Teil der Fahne bis zum ersten gelben, senkrechten Querbalken. Renovierungen: 1806, 1837, 1923 (Neumalung), 1957 (Wolf from). Datierung: 1748, 1749.

Literatur: Julius Schöttl, Die Deckengemälde der Unterbechinger Pfarrkirche, renoviert, in: Dillinger Donauzeitung 1957. – Schöttl, 1963, S. 88, 89. – Meyer, 1967, S. 148. – Julius Schöttl, Kleinere Beiträge zur Kunstgeschichte des Landkreises Dillingen, JHVD 1968, S. 166.

Unterkochen

Stadt Aalen, ehemalige Herrschaft: Propstei Ellwangen

Wallfahrtskirche Unserer Lieben Frau

Fresken – 1767

Chor

Hauptfresko: 1. Verherrlichung der Muttergottes und Pakt der Kirche mit der Welt. Das Alter trägt ein Buch mit zwei Seiten: Usque in Fut/Saeculum saecul Eccl. 29. – Eckkartuschen, Anrufungen aus der Lauretanischen Litanei: 2. Kirchlicher Rundbau in Klostergebäude: Non homine sed deo 1 par 29. 3. Landschaft: Aurora consurgens. 4. Lilie unter Dornen: Lilium inter spinas. 5. Verschlossener Garten: Hortus conclusus. – Längswandkartusche, Anfang des Magnificats, die dazugehörigen Verse in den Kartuschen wurden bei der Restaurierung 1958 übermalt: 6. David spielt Harfe vor dem Namen Jahwes. 7. Jeremias betet zu Gott.

8. Salomon und die Königin von Saba. 9. Judith mit dem Haupt des Holofernes (nicht mehr von Anwander). – Seitenwände des Chorraumes, je drei Kartuschen: 9.-12. Die vier Kirchenväter. Augustinus signiert: Joh: anwander inv: & p: ... (weitere Zeichen nicht mehr zu erkennen). – Zwischen diesen farbigen Feldern zwei einfarbige. 13. Darstellung des Rosenkranzes. Drei ovale Tafeln: Dolorosi, gloriosi, daudiosi. 14. Darstellung des Altarsakramentes. Buch: Laudetur Ss. Sacramentum. – Vor dem Chorbogen Chronostichon: 16. DeI MatrI sVIa a saeCVLI s hIC propItiae (= 1767).

Langhaus

Östliches Hauptfresko: 17. Mariä Verkündigung; darüber Heilige Dreifaltigkeit. – Kartuschen: 18. Quem mittam et quis ibit / Ecce ego mitte me esai 6. – Mittleres zentrales Hauptfresko: 19. Himmelfahrt und Krönung Mariens. Sig.: Joh. Anwander Laving: inv et pinx. Zwischen diesem und dem nächsten Hauptfresko Schriftkartusche: 20. Veni de Libano veni coronaberis. Westliches Hauptfresko: 21. Mariä Heimsuchung, Engel mit Schriftband: Benedictus fructus ventris tui, neugemalt. – In den Zwickeln der Tonne große Kartuschen mit den Lobpreisungen des Magnifikats zusammen mit alttestamentlichen Beispielen und Symbolen: 22. Mann mit Mondichel auf dem Kopf betet, im Hintergrund zwei Engel und ein Teufel: Et sanctum nomen eius (gelb). 23. Opfer Noahs: Et misericordia eius a progenie (gelb). 24. Niederlage des Sanherib mit Toten: Fecit potentiam in brachio suo (violett). 25. Turmbau von Babel mit König Nimrod auf Pferd: Dispersit super bos mente cordis sui (violett). 26. König Antiochus stürzt vom Thron: Deposuit potentes de sede (violett). 27. Moses schlägt Wasser aus dem Fels: Esurientes implevit bonis (violett). 28. Moses läßt das rote Meer sich schließen über den Ägyptern: Suscepit Israel puerum suum (gelb). 29. Abraham Opfer: Sicut locutus est ad patres nostros abraham (gelb). – Kartuschen der unteren Emporenbrüstung: 30. Gnadenbild von Unterkochen erscheint Menschen. 31. Das Gnadenbild schwebt über der Landschaft; ein Engel hält einen Plan von der Kirche in Unterkochen. 32. Das Gnadenbild erscheint Menschen und einem Engel. – Chorbogen: 33. Wappen von Ignaz Fugger von Weißenhorn.

Entwurf: Zu 19.: Göteborg, Konstmuseum.

Erhaltungszustand: Emporenfresken sehr schlecht, obere Empore vollkommen neu gemalt, untere sehr starke Fleckenbildung, Oberfläche bereits sehr stark angegriffen. Die gelben Kartuschen des Langhauses sind sehr schlecht erhalten, infolge Wasserdurchbruch, große Fleckenbildung, schlechte Ergänzungen, tiefe Risse, Farben sehr verblaßt. Inhalte nur schwer zu erkennen. Die violetten Kartuschen sind besser erhalten, etwas verblaßt in der Farbe und Fleckenbildung. Farbe der Chorkartuschen sehr verwaschen. Das Hauptfresko im Chor ist ganz gut erhalten, keine Ergänzungen, ebenso das Fresko Maria Verkündigung. Im Hauptfresko sind große Teile nicht mehr original von Anwander. Aufgrund des technischen und stilistischen Befunds und der Entwurfszeichnung in Göteborg sind folgende Teile als nicht von Anwander gemalt anzusehen: das linke Bein von Christus, die gesamte Gestalt Gottvaters einschließlich des Puttos zu seinen Füßen, weitergehend der Himmelsthron, Maria und die gesamte Engelsgruppe außer des rauchfaßschwingenden Engels rechts zu Füßen Mariens sowie den Engel rechts davon, und nicht von Anwander ist die Figurengruppe neben dem Sarkophag. Renovationen Langhausfresko: 1780 ein Fünftel des Gemäldes heruntergefallen, ergänzt von einem Barockmaler, wahrscheinlich die Madonna und Gottvatergruppe, 1802 Senkung des Lattengerüstes, Verschraubung von Anton Wintergerst aus Schretzheim. 1845 fällt ein Stück des mittleren Freskos herunter. 1848 ersetzt August Thiele aus Öttingen dieses Stück aus dem Mittelteil, allerdings nur in Leinwand. Diese Ergänzung sind die blumenstreuenden Engel und Putti unterhalb der Madonna. Während die Ergänzung von 1780 harmonisch dem Anwanderschen Konzept angepasst ist und sich qualitativ ebenfalls an die Anwandersche Malerei anlehnt, sind diese Ergänzungen sehr schlecht, stellen einen vollkommen anderen Malstil dar, nehmen überhaupt keine Beziehung auf zu der umstehenden Malerei und sind in häßlichen Farbkombinationen und unbeholfener Zeichnung gestaltet. Durch ihre exponierte Lage in der Mitte des Freskofeldes vermögen sie den Gesamteindruck vollkommen zu zerstören. 1889 Blitzschlag-Beschädigung der Altäre und Fresken. 1948 allgemeine Restauration von Hans Manz, Stuttgart. Personengruppe um Sarkophag neu gemalt. 19. 12. 1954 stürzten 1 1/2 Meter am Rand herunter. 1955 ergänzt durch Hans Manz. Der Innenraum der Kirche ist in jeder

Hinsicht restaurationsbedürftig. An weiten Stellen der Decke scheint das Lattengerüst durch. Malerei und Stuck sind bereits mit einer Schmutzschicht überzogen, das Blattgold ist verblaßt.

Archivalien: Staatsarchiv Neuburg, Pfalz-Neuburger Akten Akt. Nr. 2903a:

Kopf des Lutzinger Mahnbriefes

An NB: Anwandter burger und mahler in Lauingen dermahlen zu kochen

(siehe Werkkatalog Lutzingen)

Pfarrarchiv Unterkochen: Rechnungsbücher vorhanden, in den Rechnungsbüchern von 1767 und 1758 wird auf die Endabrechnung verwiesen. Die Rechnung von 1769 ist leider durch Regenwasser und Feuchtigkeit so angegriffen, daß die Blätter ohne Zerstörung nicht mehr voneinander getrennt werden konnten. Daher sei der etwas ungenaue Auszug von Friedrich Högg zitiert.

Fresken: Johann Anwander aus Lauingen für 820 fl

Stuck: Michael Hoyß von Apfeldorf für 780 fl

Faßmalerei: Anton Anwander für 530 fl

Architekt war Johann Michael Keller. Die Angaben der Restaurierungen entstammen den Rechnungen.

Literatur: Friedrich Högg, Geschichte der Pfarrei Unterkochen, 1870, maschinengeschriebene Kopie im Pfarrarchiv Unterkochen, S. 15 ff. – Paul Keppler, Württembergs kirchliche Kunstaltertümer, Rottenburg 1888, S. 4, 39. – Klaus, 1896, S. 318. – Eugen Gradmann, Die Kunst- und Altertumsdenkmäler im Königreich Württemberg, 3. Bd. Jagstkreis, Oberamt Esslingen 1907, S. 35. – Das Königreich Württemberg, 3. Bd. Jagstkreis, Oberamt Aalen, Stuttgart 1906, S. 41. – Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon für bildende Künstler, Bd. II, Leipzig 1908, S. 21. – Gradmann, Klaiber, Christ, Kunstwanderungen in Württemberg und Hohenzollern, Stuttgart 1914, S. 137. – Feulner, 1916-1918, S. 75. – Klein, 1923, S. 116-118. – Bauer, Die Mariengnadenstätte Unterkochen, Unterkochen 1935. – Lieb, Künstlerkartei, Augsburg 1952. – Schöttl, 1952, S. 203. – Dehio-Gall, Westliches Schwaben, München 1956, S. 60. – Dehio-Piel, Baden Württemberg, München 1964, S. 502. – Kindlers Malerei Lexikon, Bd. I, Zürich 1964, S. 123. – 200 Jahre barocke Wallfahrtskirche Unterkochen, eine Jubiläumsschrift, Unterkochen 1964 (ohne Seiten).

Untermedlingen

Landkreis Dillingen, ehemaliges Fürstentum Pfalz-Neuburg

Filialkirche St. Radegundis

Gemälde – 1768

Hochaltarblatt: 1. Die hl. Radegundis spendet Almosen. Öl auf Leinwand. Sig: Joh: Anwander inv. et pinx. 1768.

Erhaltungszustand: Sehr gut.

Literatur: Rückert, 1905, S. 118. – Friedrich Herzog, Abriss der Geschichte des ehemaligen Klosters Obermedlingen, dessen Pfarrei und deren Kirchen, Dillingen 1918, S. 141. – Schöttl, 1952, S. 201. – Meyer, 1972, S. 945.

Weil

Landkreis Landsberg am Lech, ehemalige Herrschaft:

Pfarrkirche St. Mauritius

Gemälde – 1760

Seitenaltar links: 1. Muttergottes, Joachim und Anna. Öl auf Leinwand. 2. Auszug: Englischer Gruß. Öl auf Leinwand. – Seitenaltar rechts: 3. Rosenwunder. Öl auf Leinwand. 4. Auszug: Dreifaltigkeit mit Erdkugel und Kreuz. Öl auf Leinwand.

Erhaltungszustand: Gut.

Archivalien: Pfarrarchiv Weil, Kirchenstiftsrechnungen:

1760 Johann Anwander, Mahlern zu Lauingen, von einem neuen Seiten altar blat die seeligste Muetter Gottes, S. Joachim et Anna, dan das obere stückhl den Engl: Gruess representierend crafft scheins bezahlt

70 fl

Nota: Die andere 2 Altarblät aufn bruederschaftsaltar hat Gertrud Triebin led. Stands seel:
verfertigen lassen und ist gleichfalls bezahlt worden 70 fl

Auszug: Wilhelm Neu, mitgeteilt Schöttl am 11. 2. 1962.

Literatur: Bauer-Rupprecht, 1973, S. 127. – Herbert Schindler, Die Romantische Straße,
München 1974, S. 329.

Weißenhorn

Landkreis Illerkreis

Kapelle St. Leonhard, Städtisches Krankenhaus

Gemälde – 1763

Ovalbilder: 1. Hl. Aloysius. Öl auf Leinwand. Sig.: Auf der Rückseite: Joa. Anwander Lavin-
ganus inv: et pinx 1763. 2. Hl. Franz Xaver. Öl auf Leinwand.

Bemerkung: Mitteilung von Albert Heinle, Weißenhorn, an Schöttl.

Literatur: Schöttl, 1963, S. 93.

Wiesloch

Landkreis Heidelberg, ehemalige Kirche der Augustinereremiten, Landesherr Kurpfalz

Pfarrkirche St. Laurentius

Gemälde – 1756

Hochaltar: 1. Der hl. Augustinus führt den hl. Nikolaus da Tolentino Christus und Maria
zu, unten ein Engel mit dem schwarzledernen Gürtel, der einen Sünder aus dem Fegfeuer
heranführt. Öl auf Leinwand. Sig.: ...(?)wander pinx 1755. 2. Auszug: Hl. Hugo von Lincoln.
Öl auf Leinwand. – Seitenaltar links: 2. Die Mutter Monika mit dem Ablasskasten, darauf
Inschrift: Vas plectio und das Christusmonogramm. Öl auf Leinwand. Sig.: Joh: Anwander
invenit & pinxit. 4. Auszug: Hl. Cyriakus. Öl auf Leinwand. – Seitenaltar rechts: 5. Ver-
herrlichung des hl. Augustinus, Buch: Abyssas Abyssum invocat. Öl auf Leinwand. Sig.:
Joh: Anwander invenit & pinxit 1756. 6. Auszug: Hl. Erasmus. Öl auf Leinwand.

Erhaltungszustand: Gut. Renovierung der Altäre: 1881, 1932 (Joseph Stark, Wiesloch), 1965
(Heller und Fuchs, Mannheim).

Literatur: Klein, 1923, S. 118. – Schöttl, 1952, S. 186. – Kissling, 1961, S. 38. – Dehio-
Piel, Baden Württemberg, München 1964, S. 538. – Layer, 1968, S. 690. – Heilige Drei-
faltigkeit Wiesloch, Festschrift 1969, S. 14 ff. – Hans Gerke, Wiesloch, Klöner Kunstführer,
Nr. 1042, München 1975, S. 20 ff.

Wettenhausen

Landkreis Günzburg, Gemeinde Kammeltal

Dominikanerinnenkloster

ehemaliger Augustinerchorherrnstift

Paramentenstickerei

Fresko – 1768

1. Gründung von Wettenhausen; die Gräfin Gertrud von Roggenstein und ihre Brüder Wernherr
und Giselherr überreichen der Madonna den Plan des Klosters Wettenhausen.

Erhaltungszustand: Sehr fragmentiert. Nur Madonna, das Kind, der Putto über dem Plan,
das Gesicht und der Oberkörper des knienden Bruders und die beiden den Vorhang tragenden
Putti sind Originale von Anwander. Der stehende Bruder, die unteren Teile des knienden
Bruders, die unteren Teile des Vorhangs sind stark übermalt. Die linke Hälfte des Freskos
mit der Gertrud von Roggenstein, der Burg Roggenstein, dem Plan des Klosters Wettenhausen
und dem Blumenkorb wurden 1970 von Karl Ludwig Dasser neu gemalt.

Bemerkung: Die von Karl Ludwig Dasser geäußerte Vermutung, bei dem Fresko könnte es
sich um eine Arbeit von Johann Anwander handeln, hat sich bestätigt. Das Bild ist aufgrund
seiner Verwandtschaft mit den Arbeiten in Jettingen auf die Jahre 1768 und 1769 zu datieren.
In der Chronik des Pater Werner Gall wird das Fresko nicht erwähnt.

Würzburg

Mainfränkisches Museum

Gemälde – 1754

1. Porträt der Johanna Nepomucena Knauer. Öl auf Leinwand, 84,5 x 67 cm; auf der Rückseite signiert: Johann Anwander pinx. 1754 (seit 1976 durch Rentoilierung verdeckt). Inv. Nr.: 61758.

Herkunft: Erworben 1978 aus dem Bamberger Kunsthandel.

Bemerkung: Halbfigurenbildnis einer Dominikanerpriorin; rechts in Rokokokartuschen drei Darstellungen: Hl. Johannes, Hl. Johann Nepomuk und drei Herzen mit Rosen. Die Bamberger Provenienz und die Darstellungen in den Kartuschen legen es nahe, in der Dargestellten Johanna Nepomuca Knauer, Priorin des Bamberger Dominikanerinnenklosters zu erkennen.

Literatur: Das Porträt der Bamberger Dominikanerinnen-Priorin Johanna Nepomuca Knauer, in: Main-Post Würzburg, 8. Juli 1978. – Max H. von Freeden, Frau unter fränkischen Prälaten, in: Fränkischer Tag, Bamberg 24. Juli 1978. – Hans-Peter Trenchel, Die Neuerwerbungen des Mainfränkischen Museums Würzburg 1973–1978, Katalog, in: Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst, 30, 1978, S. 129.

Ziemetshausen

Landkreis Günzburg

Taufkapelle der Pfarrkirche

Gemälde – 1755

1. Hl. Aloysius. Öl auf Leinwand. Signatur auf der Rückseite: Joh. Anwander pinx LV (= 1755).

Erhaltungszustand: Leinwand einmal geflickt, stellenweise äußerst dünnwandig und kaum mehr gespannt.

Literatur: Heinrich Habel, BKD Landkreis Krumbach, München 1969, S. 309.

Zöschingen

Landkreis Dillingen, ehemaliges Fürstentum Pfalz-Neuburg

Pfarrkirche St. Martin

Gemälde – um 1747

Seitenaltarblatt rechts: 1. Hl. Martin. Öl auf Leinwand, 180 x 110. Zuschreibung: Schöttl.

Datierung: 1746, 1747.

Erhaltungszustand: Leinwand am unteren Bildrand etwas aufgerissen, Farbe abgeblättert, Firnis an manchen Stellen angegraut.

Literatur: Schöttl, 1963, S. 90. – Meyer, 1972, S. 989.

Zöschingen

Kapelle Maria Steinbrunn

Fresken – 1747

Kuppel: 1. Mariä Himmelfahrt. Sig.: Joh: Anwander pin: – Kartuschen: 2. Mariä Verkündigung, Frühling. 3. Heimsuchung, Sommer. 4. Geburt, Herbst. 5. Maria als apokalyptische Frau, Winter. Datierung: 1747.

Faßarbeit: 1. Altar. 2.-5. Vier Leuchter. 6. Eine Leuchte. 7.-8. Zwei Rahmen.

Erhaltungszustand: Beim Kuppelfresco auf der Westseite beim Obeliken große Teile der Farbschicht abgeblättert und Fleckenbildung durch Wasser. Die vier Embleme an den Seiten neu gemalt von Albrecht, München. Renovierung: 1791, 1896, 1904 von Albrecht, München.

Archivalien: Pfarrarchiv Zöschingen P III, Kirchenfond, Faszikel 8: Die im einzelnen undatierten Rechnungsposten sind unterteilt in Posten „for dem Einzug in die Kapell a 29. VI. 1747“ und Nachträgen.

Vor dem Einzug steht der Posten:

dem Mahler für mahlerey in der Capell

30 fl

Unter den Nachträgen steht:

Dem Anton Giess für das Gerüst, da der Mahler den Altar gefasst hat ...

dem H. Joh. Anwander mahler v. Lauingen für die Rahmen zu den 2. Bildern

1 fl 30 xr

2 grosse rahmen Zu denen 2 Passionsbildern in der Capell,	7 fl 30 xr
dem Joseph Sauer für Mahler und bildhauer Zehrung bezahlt bey Aufrichtung des Altars	2 fl
dem Mahler Von Lauingen für 4 Leichter und Ein Ampel Zu fassen	5 fl 39 xr
dem Maler von Burlefingen, Christian Rieder à Conto der ...	
accordieth bilder und Ampel in die Kappel a 25.	

12 fl 30 xr

Es ist anzunehmen, daß es sich bei dem „Mahler für mahlerey in der Capell, dem maler von Lauingen jeweils immer um Johann Anwander handelt.

Literatur: Rückert, 1905, S. 118. – Albert Michael Königer, Die Kapelle Maria Steinbrunn bei Zöschingen, in: JHVD 1905, S. 124, 125. – Mathias Graf, Zöschinger Heimatbuch, Dillingen 1923, S. 82. – Schöttl, 1952, S. 186. – Meyer, 1967, S. 148. – Meyer, 1972, S. 992.

Handzeichnungen

Augsburg

Graphische Sammlung

1. Abschied des hl. Sixtus und des hl. Laurentius, 1752. Inv. Nr. G 13182.

Ouales Format, grau-grünes Papier, schwarze Feder, grau laviert, Bleistiftquadrierung, am rechten unteren Rand Farbfleck, 15,5 x 20.

Neubestimmung, Zuschreibung bisher deutsch anonym.

Entwurfszeichnung für das Chorfresko von Grunertshofen 1752.

Herkunft: Sammlung Röhrer, Kat. Feulner Nr. 397.

Rückseitig

2. Architekturentwurf

Braune Feder. Maße gleich.

3. Marter des hl. Gervasius, um 1755.

Inv.Nr. G 22163.

Graues Papier, graue Feder, grau laviert, weiß gehöht, 11,9 x 18,9.

Neubestimmung, Zuschreibung bisher anonym.

Herkunft: Sammlung Röhrer, Kat. Feulner Nr. 424.

4. Hl. Sebastian, 1756

Inv. Nr. G 13169.

Grau-blaues Papier, schwarze Feder, grau laviert, weiß gehöht, 24,5 x 15.

Neubestimmung, Zuschreibung bisher Johann Georg Bergmüller.

Entwurfszeichnung für das Ölgemälde gleichen Themas im Ulmer Museum.

Herkunft: Sammlung Röhrer, Kat. Feulner Nr. 27.

5. Allegorie der Gerechtigkeit, 1762

Inv. Nr. 22164

Schwarze Feder, grau laviert, Bleistiftquadrierung, 13,1 x 20,3. Inschrift auf dem Buch: Corpus Ju ris.

Neubestimmung, Zuschreibung bisher anonym.

Herkunft: Sammlung Röhrer, Kat. Feulner Nr. 428.

Bemerkung: Verwandtschaft zu den Fresken im Goldenen Saal, Dillingen, 1762, das Schwein kommt in gleicher Form in der Kartusche Jurisprudenz vor. Auch der Zeichenstil entspricht dieser Phase, so daß das Bild auf 1762/63 zu datieren ist.

6. Krönung Mariens, um 1765

Inv. Nr. 13118.

Schwarze Feder, grau laviert, 20 x 11,5.

Neubestimmung, Zuschreibung bisher anonym.

Herkunft: Sammlung Röhrer, Kat. Feulner Nr. 425.

7. Hl. Michael besiegt den Drachen Satan, um 1767

Inv. Nr. 13168.

Schwarze Feder, grau laviert, Bleistiftquadrierungen.

Neubestimmung, Zuschreibung bisher anonym.

Herkunft: Sammlung Röhrer, Kat. Feulner Nr. 379.

8. Christus mit den beiden Jüngern auf dem Weg nach Emmaus, 1768/69

Inv. Nr. 14054.

Öl auf Papier, 13,54 x 18.

9. Christus speist mit den beiden Jüngern in Emmaus.

Inv. Nr. 14054.

Öl auf Papier, 14 x 18,5.

Gegenstücke.

Neubestimmung, bisherige Zuschreibung mit Fragezeichen in den Wink-Kreis, Johann Chrystomus Wink, und Januarius Zick.

Herkunft: Unbekannt.

10. Martyrium der hl. Afra auf der Lechinsel, 1769/1770

Inv. Nr. g 13291.

Schwarze Feder, grau laviert, Bleistiftquadrierung, 8,5 x 20,5.

Neubestimmung, Zuschreibung bisher anonym.

Herkunft: Sammlung Röhler, Kat. Feulner Nr. 377.

Berlin

Kunstabibliothek

1. Bekehrung des hl. Augustinus, 1757

Inv. Nr.

Grau-grünes Papier, Feder, grau laviert, weiß gehöht, 45 x 29,5.

Entwurfszeichnung für das Deckenfresko im Chor der ehemaligen Augustinerkirche in Schwäbisch Gmünd.

Herkunft: Bamberg Privatbesitz.

Bemerkung: am Rand der Zeichnung befindet sich eine Beischrift von anderer Hand, die eine Verkürzung des langgestreckten Formates fordert, was in der Ausführung auch geschehen ist. Daraus resultieren auch die Verschiedenheiten zwischen Entwurf und Ausführung.

Literatur: Gert von der Osten, Eine Zeichnung des Johann Anwander, in: Berliner Museum, Bericht aus den preußischen Kunstsammlungen, Berlin 1936, S. 73-76. – Walter Klein, Eine Handzeichnung Anwanders zum Deckengemälde des Chores der Gmünder Augustinerkirche, in: Gmünder Heimatblätter, Gmünd, Dezember 1936, S. 184. – Lieb, Künstlerkartei, Augsburg 1952. – Schöttl, 1952, S. 206. – Kissling, 1961, S. 25. – Kurt Seidl, Das barocke Gmünd, in: Peter Scherer, Schwäbisch Gmünd, Stuttgart 1971, S. 144.

Göteborg

Konstmuseum

Himmelfahrt und Krönung Mariae, 1768.

Inv.-Nr. 18/1912

Entwurfszeichnung für das Langhausfresko in Unterkochen 1768.

Literatur: Katalog, Barock in Baden-Württemberg, Vom Ende des Dreißigjährigen Krieges bis zur Französischen Revolution, Badisches Landesmuseum Karlsruhe, 1981, S. 65.

Günzburg

Heimatismuseum

1. Biblisches Gastmahl, 1759

Sig.: Anwander inv. & desing. 1759.

Schwarze Feder, grau laviert, 53 x 33,5; rechte untere Hälfte zwei Risse, mehrere braune Flecken.

2. Aufnahme des verlorenen Sohnes, 1759

Sig.: Anwander inv. & desing.

Schwarze Feder, grau laviert, 53 x 33,5; rechte untere Hälfte ein starker kurzer Riß, beide obere Ecken große braune Flecken.

Gegenstücke.

Herkunft: Münchner Kunsthandel Karl und Faber, erworben 1946.

Literatur: Karl und Faber, Auktionskatalog 30, München 10. 6. 1946, S. 11 Nr. 1640/41. – Lieb, Künstlerkartei, Augsburg 1952. – Schöttl, 1952, S. 206.

Krumbach

Heimatismuseum

1. Papst überreicht einem Kaiser Insignien, 1754/56

Graues Papier, schwarze Feder, grau laviert, weiß gehöht. 28 x 23. Sig.: Joh. Anwander M.

Herkunft: Unbekannt. Datierung: 1754-1756.

Literatur: Schöttl, 1963, S. 93.

München

Staatliche graphische Sammlung

1. Beweinung Christi, 1753

Inv. Nr. 39383.

Papier grau-grün, grau-braune Feder, grau laviert, weiß gehöht, 20 x 13. Nachträglich signiert JBG 1755 (JBG ligiert).

Neubestimmung, Zuschreibung bisher Johann Georg Bergmüller.

Entwurfszeichnung für die 13. Kreuzwegstation in der St. Martinskirche in Lauingen 1753.

Herkunft: Sammlung Maffei.

2. Szenen aus dem Leben des hl. Dominikus, 1764

a. Rosenkranzmadonna; b. Dominikus und das Buchwunder; c. Dominikus heilt den Neffen des Napoleone Orsini; d. Dominikus bittet für die christliche Wiedereroberung Spaniens.

Inv. Nr. 41520.

Schwarze Feder, figurale Randzone aquarelliert, rechte Ecke Bleistiftquadrierung; an den Rändern verschiedene geklebte Risse und Fehlstellen, bei der Allegorie Afrika ein größeres Loch, 67,5 x 106.

Entwurfszeichnung für das Langhausfresko der abgegangenen Dominikanerkirche in Schwäbisch Gmünd 1764.

Herkunft: 1924 aus dem Bayerischen Nationalmuseum übernommen.

Literatur: Schöttl, 1952, S. 207. – Kurt Seidel, Das barocke Gmünd, in: Peter Scherer, Schwäbisch Gmünd, Stuttgart 1971, S. 180.

3. Entwurf für ein Deckengemälde, 1770

a. König Salomon erteilt den Befehl, den Tempel von Jerusalem zu erbauen; b. Brandopfer des Alten Testaments; c. Fürstbischof von Augsburg huldigt der thronenden Ecclesia; d. die Huldigung des Fides vor dem Tetramorph.

Ubv. Nr. 1910 221. Sig.: Joa. Anwander Lavinganus inv: & pinxit 1770.

Braune Feder, aquarelliert, 58,4 x 49. Felder nummeriert.

Herkunft: Privatbesitz Müller, München, erworben 1910.

Literatur: Katalog der Jahrhundert-Ausstellung deutscher Kunst 1650-1880, Darmstadt 1914, S. 176. – Adolf Feulner, Bayerisches Rokoko, München 1923, Abb. 140, Taf. 104. – Gert von der Osten, Eine Zeichnung des Johann Anwander, in: Berichte aus den Preußischen Kunstsammlungen, Berlin 1936, S. 73. – Lieb, Künstlerkartei, Augsburg 1952. – Schöttl, 1952, S. 207. – Gerhard Woeckel, Die Sammlung Reuschel in München, München 1963, Kat. Nr. 1, 2, S. 185. – Gerhard Woeckel, Katalog der Ausstellung Bayern, Kunst und Kultur, München 1972, S. 442.

München

Privatbesitz

1. Martyrium der Apostelfürsten Petrus und Paulus, 1753

Öl auf Papier, auf Leinwand aufgezogen, Bleistiftquadrierung, 54,8 x 37,2.

Entwurfsskizze für das Langhaussfresko in Prittriching, 1753.

Literatur: Feulner, 1929, S. 185. – Gerhard Woeckel, Die Sammlung Reuschel in München, München 1963, S. 12, 13, Kat. Nr. 2.

Nürnberg

Germanisches Nationalmuseum

Kupferstichkabinett

1. Die Verherrlichung der Künste und Wissenschaften, um 1763

Inv. Nr. HZ 4004.

Feder grau laviert, Bleistiftquadrierung, 62 x 32; Mittelfalte über die Schmalseite, an einer Schmal- und Längsseite unregelmäßig beschnitten, Ölfleck.

Herkunft: Kunsthandel Frankfurt, erworben 1931 als anonyme Süddeutsche Zeichnung.

Entwurfszeichnung für eine Bibliotheksdecke, Ausführung unbekannt.

Literatur: Fritz Zink, Kulturdokumente aus Bayerisch-Schwaben, in: Der Heimatfreund, eine

Beilage zur Schwäbischen Landeszeitung, 6. 3. 1955, S. 4. – Julius Schöttl, Der Bildgehalt des Goldenen Saales in Dillingen, in: JHVD 1958. – Schöttl, 1963, S. 93, 94. – Monika Heffels, Kataloge des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, Deutsche Handzeichnungen, Band IV, Nürnberg 1969, S. 11-15.

2. Engelskonzert, 1765

Inv. Nr. HZ 4270.

Grau-blaues Papier, Feder, grau laviert, Spuren von Kreidequadratur, 11,0 x 22,3; linke untere Ecke ergänzt. Veränderte Entwurfszeichnung für das Überemporenfresko in Großkötz 1765. Zuschreibung Schöttl, früher Christoph Unterberger.

Herkunft: Sammlung Röhrer, Kat. Feulner Nr. 294, Tafel 68.

Literatur: Ausstellungskatalog, Bamberger Maler von Spätbarock bis zur Romantik, Bamberg 1961, Nr. 5. – Schöttl, 1963, S. 94. – Monika Heffels, Kataloge des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, Deutsche Handzeichnungen, Band IV, Nürnberg 1969, S. 11-15.

3. Der hl. Nikolaus in der Glorie als Beherrscher der Elemente, 1769

Inv. Nr. HZ 3989.

Feder grau laviert, Bleistiftquadratur, am linken unteren Rand Maßeinteilung mit acht Einheiten.

Herkunft: Sammlung Klein, Frankfurt, erworben 1930.

Entwurfszeichnung für das Langhausfresko in Dürrlauingen, 1769. Da der Kontrakt über die Ausmalung der Kirche im April 1769 geschlossen wurde, stammt die Zeichnung wahrscheinlich auch aus dem Jahre 1769.

Literatur: Schöttl, 1963, S. 93, 94. – Monika Heffels, Kataloge des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, Deutsche Handzeichnungen, Band IV, Nürnberg 1969, S. 11-15.

Ravensburg

Privatbesitz

Altar mit der Immakulata, 1762

Feder laviert.

Herkunft: Dr. Johann Damrich, Ravensburg, jetziger Verbleib unbekannt. Teilentwurf für das Deckenfresko im Goldenen Saal Dillingen, 1762.

Literatur: Friedrich Zoepfl, Kleine Beiträge zur Geschichte der ehemaligen Universität, in: Jahresbericht des Heimatdienstes Dillingen 1941/42, S. 43. – Julius Schöttl, Der Bildinhalt des Deckengemäldes im Goldenen Saal Dillingen, 1957/58, in: JHVD 1960, S. 102.

Wien

Albertina

Übergabe des schwarzledernen Gürtels von der Madonna an die hl. Monika; unten Papst Clemens X. überredet den Vizekönig von Neapel, Don Pietro von Aragonien in die Erzbilderschaft Maria Trost einzutreten, 1754

Papier hell, Feder laviert.

Neubestimmung, früher eingeordnet unter Cosmas Damian Asam. Entwurf für das Seitenaltarblatt in der Augustinerchorherrenstiftskirche in Münnerstadt.

Bemerkung: Die Existenz der Zeichnung ist gesichert durch eine Photographie in der Fotothek des Zentralinstitutes für Kunstgeschichte in München, die unter Asam-Zeichnungen eingeordnet ist. Ihr Aufbewahrungsort wird mit der Albertina in Wien angegeben. Dort ist sie nach schriftlicher Auskunft vom 16. 6. 1975 nicht aufzufinden. Der jetzige Verbleib ist unbekannt.

Druckgraphik

In dem Verlag der Brüder Klauber in Augsburg erschienen druckgraphische Blätter, die auf Vorzeichnungen von Anwander zurückgehen. Da diese Zeichnungen noch nicht gefunden sind, ist der stilistische Anteil von Anwander an den Blättern nicht vollständig klärbar.

Leben des Augustinus

Kupferstichfolge aus dem Leben des hl. Augustin in 18 Einzelblättern, erschienen 1758 bei den Gebrüdern Klauber, Augsburg.

Deckblatt: Vlta sanCtI AVgVstInI DoCtorIs eXIMIi in serae VniVerso orbi eXhibita a P.T.Z.A.

Unten signiert: Joh. Anwander inv. et del. C.P.S.M. Klauber Cath. Sc et ex. A. V.

Auf dem Schlußblatt: Pater AUGUSTINUS in Aera sub Faventißimis Auspiciis A. R. Eximii, ac Rlgsmi P. Mgri Martini Dröschers S. S. Thlgiae Doctoris Prov. Rheno, Suevicae S. A. 3^a vice Provincialis redivius.

1. Deckblatt. 2. Mutter Monika erzieht den kleinen Augustinus in christlichem Glauben. 3. Mutter Monika beklagt das häßliche Leben des jungen Augustinus. 4. Bekehrung des hl. Augustinus, 386. 5. Taufe des hl. Augustinus, 24. 4. 387. 6. Einkleidung in den Eremitenorden mit dem schwarzledernen Gürtel. 7. Meeresszene. 8. Christus als Pilger erscheint dem hl. Augustinus. 9. Tod der Mutter Monika. 10. Augustinus wird in Hippo Regius zum Presbyter gewählt. 11. Augustinus stiftet ein Kloster, 392. 12. Augustinus wird zum Bischof geweiht. 13. Augustinus gibt seine Regel. 14. Doctor ecclesiae, Malleus haereticorum. 15. Lactatior. 16. Augustinus entbrennt in Liebe zu Christus. 17. Tod des hl. Augustinus. 18. Deckblatt. *Bemerkung:* Die einzelnen Blätter aus der Folge sind gleich aufgebaut. Am oberen Rand des Bildes steht die „Überschrift“, worin das Thema angegeben wird. Am unteren Rand des Bildes stehen Zitate meist aus den Schriften der Kirchenväter, um den im Bild dargestellten Sachverhalt durch die Worte des Betroffenen deutlich zu machen. Innerhalb des Bildes selbst sind durch die Fülle von Schriftzeichen die Beziehungen und Bedeutungen der einzelnen dargestellten Figuren noch mehr heraus gearbeitet. Durchschnittlich sind die Blätter von einer Größe 14 x 10.

Aufbewahrung: Die gesamte Serie im Museum Schwäbisch Gmünd, das 4. Blatt auch in der Nationalbibliothek Madrid, was eine wichtige Ergänzung bedeutet, da das Blatt in Schwäbisch Gmünd teilweise zerstört ist.

Literatur: Rudolf Welser, Nachlaß, handgeschrieben, undatiert, Stadtarchiv Schwäbisch Gmünd. – Georg Rückerts Brief an Welser, Handschrift 1906, Stadtarchiv Schwäbisch Gmünd. – Klein, 1923, S. 109. – Gert von der Osten, Eine Zeichnung des Johann Anwander, in: Berliner Museum, Bericht aus den preußischen Kunstsammlungen, Berlin 1936, S. 74. – Klaus, 1896, S. 318. – Eugen Gradmann, KDW Jagstkreis, Esslingen 1907, S. 407. – Kissling, 1961.

Gesicherte abgegangene Werke

Erpfting

Landkreis Landsberg

Pfarrhof

Gemälde

1. Der hl. Michael als Seelenführer, Himmelsfürst und Bekämpfer des Bösen.

Bemerkung: Bei Steichele-Schröder ist die Signatur Johann Anwander und die Datierung auf 1754 genannt. Außerdem wird es in einem Inventar des Jahres 1914 erwähnt als im Pfarrhof befindlich. Das Gemälde ist das alte Hochaltarblatt von Erpfting, das in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts durch ein neues Altarblatt ersetzt wurde. Bei der Räumung des alten Pfarrhofes konnte es nicht mehr aufgefunden werden. Seither gilt es als verschollen.

Literatur: Steichele-Schröder, Bistum Augsburg, Bd. VIII, S. 178, Anm. 6. – Schöttl, 1952, S. 187.

Gesserthausen Dietkirch

Landkreis Augsburg

Pfarrhof

Gemälde

1. Der hl. Franz Xaver sterbend, Sig.: Joh. Anwander L V. 2. Aloysius. Sig.: Joh. Anwander L. Beide Öl auf Leinwand, 88 x 77.

Bemerkung: Nach Mitteilung von Pfarrer Holzmann in Dietkirch an Julius Schöttl zwischen 1952 und 1963 befanden sich beide Bilder im Pfarrhof. Heute sind sie dort nicht mehr aufzufinden. Der jetzige Pfarrer P. Hanns-Karl Pfenning SAC wußte nichts mehr von diesen Bildern. Seitdem sind sie verschollen.

Literatur: Schöttl, 1963, S. 90.

Hausen

Landkreis Dillingen, ehemalige Herrschaft: Fürstentum Pfalz-Neuburg

Pfarrkirche Peter und Paul

Gemälde

1. Fahnenblatt. 2.-3. Zwei Köpfe. 4.-9. Sechs Bilder, Faßarbeit.

Archivalien: Stadtarchiv Lauingen

Pflegamtsrechnungen bei der Pfarrkirche zu Hausen, Reminiscere 1740-1741:

Nr. 3 dem Mahler Johann Anwander vor 1 fahnen blädlen, und 2 Knöpf zuvergulden Lt sch 6 fl 30 x

Nr. 4/Titl/Postmeister Laquäy so ein Mahler vor 5 Gemähl in die Kirchen.

Januar bis Dezember 1759

Nr. 6 Johann anwander Vor 6 Bildlein zu fassen Lt Zetl

16 fl

Die bei Schöttl erwähnte Quittung vom 29. 12. 1959 über „sechs Bildlein“ in das Gotteshaus Hausen gemalt, konnte nicht mehr aufgefunden werden. In der Geschichte von Hausen von Pfarrer Michael Bayerle, Pfarrarchiv Hausen, werden „Malereien, bes. an den Wänden, gut von Joseph Anwander in Landsberg 1756“ erwähnt. Die von Schöttl daraus gezogene Schlußfolgerung, dies wären sechs Fresken von Johann Anwander, ist nicht nachprüfbar.

Literatur: Schöttl, 1952, S. 194.

Jettingen

Kalvarienberg

Fresko

Archivalien: Pfarrarchiv Jettingen: Rechnung über den Calvari Berg oder das sogenannte Beinhauslein des äußeren Freythofs 1769.

Auszug von Alfred Lohmüller, Ursberg.

Literatur: Karl Heinrich Koepf, Josef Dossenberger, Weißenhorn 1973, S. 186.

Jettingen

Kapelle St. Michael

Altarblatt: 1. Christus im Grab. Öl auf Leinwand.

Archivalien: Pfarrarchiv Jettingen, Kirchenstiftsrechnungen 1768-1769.

1769 im Monat April

dem H. Anwander für die Bildnis Xri/im Grab in den Altar Stock 4 fl

Einen Bothen Selbes von Lauingen/hieher zutragen 1 fl

dem H. Anwander wegen dem Herauf-Reithen, das Gemähl in dem Seelhäuzslein zu retu-
schieren für das Pferd bezahlt 1 fl

Seinem Handlanger 12 kr

das Gerüst abzubrechen 15 kr

Auszug von Renate Miehle.

Literatur: Renate Miehle, Untersuchungen zur Pfarr- und Kirchengeschichte von Jettingen, Zulassungsarbeit für das Lehramt an Volksschulen 1969/II PH Augsburg, S. 160 (Maschinenschrift).

Lauingen

Pfarrkirche St. Martin

Faßarbeit

1. Tabernakel, 1756.

Gemälde

Mehrere kleine Bilder, 1750. Drei kleine Brustbilder über den Beichtstühlen, 1757.

Archivalien: Siehe Rückert.

Literatur: Georg Rückert, Die St. Martinskirche, in: Alt-Lauingen, 1909, 1910.

Lauingen

St. Andreas

Faßarbeit

1. Faßarbeit am hl. Grab, 1747. 2. Faßarbeit an zwei Büsten in der Sakristei, Andreas und Joseph, 1750/53.

Bemerkung: Die Figuren sind noch vorhanden, die Fassung ist neu. Geschnitzt wurden sie 1749 von Johann Gröbner, Lauingen.

Archivalien: Andreasstiftsrechnungen, Pfarrarchiv Lauingen. Auszug von Rückert.

Literatur: Georg Rückert, Die St. Andreaskirche in Lauinger, in: Alt-Lauingen, 1910, S. 83. – Schöttl, 1952, S. 186 und 192.

Lauingen

St. Johannes

Faßarbeit

1.-7. Engelsköpfe. 8. Vortragskreuz.

Archivalien: Stadtarchiv Lauingen, Johannespflegrechnungen 1745.

Nr. 15 dem Mähler Johan anwander 2 fl 45 kr.

Die Quittung, deren Wortlaut Schöttl überliefert: „Fassung von 7 Dockenköpf und Kruzifix 1745“ konnte nicht mehr gefunden werden.

Literatur: Schöttl, 1952, S. 185.

Lauingen

Pfarrhof

Faßarbeit

1. Kurfürstliche Wappen.

Archivalien: Stadtarchiv Lauingen, Stadtrechnungen 1740

die 24 Woche: auf dem Mahler die churfürstl: Wappen an daß Pfarrthor zu mahlen 6 fl

Im Belegband die Quittung

Conto Waß ich in daß Hochlöbliche bauamt gemacht hab, allß Nemblich daß Curfürstliche

wabpen an dem Parstadt Thor hab also Verdientt
(20 x durchgestrichen)

6 fl 20 x

Johannes Anwander Mahler Und Burger Von Lauingen

Auf der Vorderseite steht mit anderer Hand geschrieben: Mahlers Joh. Anwander Conto den
8 ten Juny 1740 mit 6 fl bezahlt.

Lauingen

Stadt

Faßarbeit

1. Faßarbeit zu einem Wagen. 2. Faßarbeit an einem Kasten.

Archivalien: Stadtrechnung 1740. Stadtarchiv Lauingen.

42 Woche: auf dem Mahler an der Chaise

10 fl

Quittung im Belegband dazu:

Conto: Ver Zeichnung waß ich Undterschriebner Meinem hoch und wohl weißen heren undt
alhießige hochlöbliche bauambt Von Mahler arbeit gemacht hab, wie folget

Erstlich einen wagen Roth angestrichen Verdintt

7 fl 20 x

Mehr den Casten mit schenen laub samb dem stadt waben darZue gemahlt duett

4 fl

Summa

11 fl 20 x

Johann Anwandter Mahler

Auf der Vorderseite steht mit anderer Hand geschrieben:

Ist mit 10 fl wohl bezahlt

Mahlers Joh. Anwander Conto den 24 8be 1740 mit

10 fl bezahlt.

Lutzingen

Pfarrkirche St. Michael

Gemälde

1.-2. Seitenaltarblätter.

Archivalien: Pfarrarchiv Lutzingen, Kirchenstiftsrechnungen.

Reminiscere 1768-1769.

dem Johann Anwander mahler in Lauing für 2: altar blätlein zu denen neben altär L:Z 18 fl

Literatur: Georg Rückert, Beiträge zur Kunsttopographie des Bezirksamtes Dillingen, Die
Kirchen von Steinheim, Lutzingen, Oberglaubeim, in: JHVD 1913, S. 20-21. – Schöttl, 1952,
S. 200. – Adolf Layer, Zur Baugeschichte der Pfarrkirche in Lutzingen, in: JHVD 1968, S. 170-
175. – Meyer, 1972, S. 686.

Reistingen

Landkreis Dillingen, ehemalige Herrschaft: Hochstift Augsburg

Pfarrkirche St. Veit, ehemalige Frauenstiftskirche St. Peter

Fresken

Chor: 1. Abendmahlsbild. – Langhaus: 2. St. Veit als Fürsprecher der Gemeinde.

Archivalien: Pfarrarchiv Ziertheim, Buech Aller so Von Anno 1634 in der Pfar Reistingen
under dem Schutz Heiliger Peter und Viti getauft, verheurath und begraben, darin von S.
351-387, Pfarrchronik von Pfarrer Rueff, S. 385, 386, verfaßt 1764:

Des weiteren hatte ich und die Gutthäter zu besorgen; nämlich Die Kirche wurde auch aus-
gemalen, und mit Gypsarbeit geziert, die Altäre versetzt, das ist, der Choraltar geschmei-
diger zusammen geschnitten, in die Schräge eingebogen und besser die Rundell eingesetzt, da er
zu Vor selber draussen stund, und bis an die Decke hinaus reichte. Auch die Seitenaltäre
wurden in die Schräge gesetzt, die zu Vor den Chorbogen schändeten; die Beichtstühle, der
Taufstein, kamen auch an andere Orte, unser Frauenbild wurde um einen Festerstock weiter
hinter sich gerückt, die Kanzel in etwas erhöht und die Stiege verändert, so daß jetzt nun diese
Öffnung in den Thurm und zur Kanzel ist. Diese ganze Geschäft kam mich und andere
Gutthäter auf 300 fl 1 H da die ganze Reparatur auf 1000 fl zu stehen kam. Um wir danken
Gott und guten Leuten, daß unser armes Gotteshaus bei dieser Gelegenheit wacker zusammen
gerichtet worden. Die Aufschrift auf dem Chorbogen gibt das Jahr der Renovation als:

Deo,
In honoreM
ss VIItI, aC petri apostoL:
saCra
renoVata.

Das Hauptstückh. in dem Langhaus soll vorstellen den Schutz des H. Kirchenpatrons, als welcher nämlich bei dem guten Hirten für seine hiesige Heerde anhält, sie in seinem Schutz erhalten, und da wirklich eines der Schaafte hinaufgetragen wird, muß er dem Pfarrer, der unten die Heerdschaft oder Pfarrgemeinde weidet, bei dem guten Hirten Segen in seine Arbeit erwerben; dabei der H. Schutzengel das seinige beiträgt etc.

Endlich da der Hl. Peter zweiter Patron des Gotteshauses ist, mußte auch er in diesem Stuck und konnte auch gar füglich einen Platz haben. Endlich Die vier gelb getupfte Stücklein stellen die 4 Hauptstücke des Leidens Sti Viti vor, als 1^{stens} sein Verhör vor Valerianus, 2^{tens} das Sieden in dem Kessel, 3^{tens} die Vorwerfung vor den Löwen, 4^{tens} die letzte Folterung.

Vor dem Chor wurde das Abendmahl gemalt, sowohl wegen des (da schüklichen) Orts, als wegen der Bruderschaft. Der Künstler oder Maler schreibt sich Johannes Anwander von Lauingen, der nämlich, der den Studenten=Saal zu Dillingen gemalen. Und der Name des Stokadurers war Hans Michael Hoyß von Apfeldorf in Bayern.

Literatur: Dehio-Gall, Östliches Schwaben, München 1954, S. 89. – Peter Rummel, Auszug aus der Pfarrchronik von Reisingen, in: Jahrbuch des Vereins für Augsburgs Bistums-geschichte, 1970, S. 180. – Meyer, 1972, S. 832.

Schwäbisch Gmünd

ehemalige Dominikanerkirche

Fresko – 1764

Langhaus: 1. Verherrlichung des hl. Dominikus.

Das Faber Konversationslexikon gibt die Signatur an: Joh: Anwander inv: et pinx: et F: Anwander Vergulder. Eine Entwurfszeichnung existiert in der Graphischen Sammlung München, wie auch eine zeitgenössische Nachzeichnung von einem Künstler namens Gereth. In dem Museum Schwäbisch Gmünd hat sich eine Skizze von C. Tiefenbronner erhalten, die den Rest des Freskos aus dem Jahre 1862 zeigt.

Literatur: Klaus, 1896, S. 131, 318, darin zitiert Fabers Konversationslexikon 1850. – Paul Keppler, Württemberg's kirchliche Kunsterthümer, Rottenburg 1888, S. 130, 131. – Lochner von Hüttenbach, 1895, S. 33. – Eugen Gradmann, KDW Jagstkreis, Esslingen 1907, S. 410. – Das Königreich Württemberg, 3. Bd. Jagstkreis, Oberamt Gmünd, Stuttgart 1906, S. 223. – Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Band II, Leipzig 1908, S. 21. – Brief Rückert an Welser, in: Stadtarchiv Schwäbisch Gmünd 1906. – Rückert, 1905, S. 180. – Feulner, 1916/1918, S. 75. – Klein, 1923, S. 115, 116. – Kraus, 1929, S. 82. – Lieb, Künstlerkartei, Augsburg 1952. – Schöttl, 1952, S. 197. – Kissling, 1961. – Richard Schmidt, Schwäbisch Gmünd, München 1962, S. 36. – Dehio-Piel, Baden Württemberg, München 1964, S. 437. – Kurt Seidel, Das barocke Gmünd, in: Schwäbisch Gmünd, Beitrag zur Geschichte und Gegenwart der Stadt, Hrsg. Peter Scherer, Stuttgart 1971, S. 181. – W. Tiedje, Verborgene Schönheit ans Licht gebracht, Sonderdruck der Remszeitung zur Einweihung des Predigers am 23. März 1973. – Bodo Cichy, Die Rettung des „Predigers“ in Schwäbisch Gmünd, Ostalbkreis, in: Denkmalspflege in Baden Württemberg, 2. Jahrgang, April/Juni 1973, S. 8.

Steinheim

Landkreis Dillingen, ehemalige Herrschaft: Fürstentum Pfalz-Neuburg, Vogtei

Friedhofskapelle Heilig Kreuz

Fresken

In der Kuppel, Engel und Kreuz; in der Altarnische, Gottvater; in der Kuppelkehle, Voluten mit Engelsköpfen, Knabe mit Trauben und Ähren; in den Zwickeln, Muscheln mit Symbolen, Kreuz, Anker, Kelch und Evangelienbuch.

Bemerkung: 1842 weitgehend durch Regenwasser zerstört, dann stark übermalt, nur in den Pflanzenteilen der Altarnische scheint Anwanders Malstil noch durch. Die Fresken dürften gleichzeitig mit der Erbauung 1750 entstanden sein. Die heutigen Fresken entsprechen ikonographisch weitgehend dem Anwanderschen Original, formal sind sie weitgehend neu gestaltet.
Literatur: Georg Rückert, Ortsgeschichte von Steinheim, Dillingen 1933, S. 28. – Schöttl, 1952, S. 186. – Julius Schöttl, Der Wasserpatron St. Ulrich mit dem Fisch, in: Der Heimatfreund, 6. Jahrgang Nr. 1, 1955. – Meyer, 1972, S. 884.

Waltenhausen

Landkreis Günzburg, ehemalige Herrschaft: Fugger Babenhausen

Pfarrkirche

Fresko

Chorfresko

Bemerkung: Kornmann: Die Kirche ist noch nicht lange erneuert worden. Die Altarblätter von Sauter und der Plafond des Chores von Anwander sind sehr schön und die Altäre mit viel Gold geziert.

1795 Kirchenreparatur, 1864 Abbruch der Kirche.

Literatur: P. Grimo Kornmann, Nachrichten vom ehemaligen Reichsgotteshaus Ursberg und seiner Umgebung, Manuskript 1804, Ordinariatsarchiv Augsburg, Ms 133, S. 162. – Heinrich Sinz, Beiträge zur Geschichte des ehemaligen Marktes und der nunmehrigen Stadt Krumbach, Krumbach 1948, S. 132 ff. – Schöttl, 1952, S. 187. – Heinrich Habel, BKD Landkreis Krumbach, München 1969, S. 291. – Anton H. Konrad, Der Landkreis Krumbach, Band 2, Weißenhorn 1970, S. 31.

Kopien

Gundelfingen

Rathaus

Gemälde

Kopie nach einem Original von Anwander.

Porträt des Dr. Kaspar Manz. Öl auf Leinwand, 240 x 145. Inschrift unten:

CASPARUS MANZIUS GUNDELFINGANUS PALATINUS JURIIUM DOCTOR
PROFESSOR INGOLSTADIENSIS & DILINGANUS Consiliaris Electoralis Bavaricae,
Neoburgicae, Dilinganae, Cancellarius Palatinus, horum Liborum Autor natus Aô MDCVI
obyt XVIII Marty Aô MDCLXXVII.

Literatur: Schöttl, 1952, S. 202. – Meyer, 1967, S. 148. – Meyer, 1972, S. 334.

Renovierung

Lauingen

Heimathaus

Restaurierung des auf Holz gemalten Tafelbildes „Das Heerlager Kaiser Karl V. vor St. Ulrich im Weihengäu bei Lauingen“ von Mathes Gerung. Öl auf Holz, 110 x 97.

Literatur: Bernhard Mayer, Geschichte der Stadt Lauingen, Dillingen 1866, S. 267. – Schöttl, 1952, S. 199.

Nicht angenommene Bewerbungen

Höchstädt

Landkreis Dillingen

Spitalkirche

Fassung des Altars

Stadtarchiv Höchstädt/Donau

Ratsprotokolle 1757

Originalbrief zwischen den Seiten:

Auf

Eurem Hoch Lobl:

Magistrat der

Löbl: Statt

Höchstätt

Unterthanig gehorsambes

Bitten

Worin

Johann Anwander

Burger und Mahler

Zue Laugingen

Umb

Hochspital Kirchen in

Ersagten Höchstätt

Zu verfertigen Er-

zellten Altärlein

In d Mahlerey

arbeit gegl: Zue Kommen Zu Lassen

Wohl Edle, Wohl Ehren Vöste / Fürsichtig, Ehrsamb und Wohlweise /

gegl: Undt Hochgebiethende Herren.

Eurem Hoch Lobl: Magistrat mit gegenwertig / Supplique gehorsambl: auf warthen Zue darffen, olle in Crafft diss aus Bittendter Erlaubnus Kheinesweegs welcher gestalten dem Vernehmen nach in aldaßiger HofSpital Kirchen durch Mahlerey arbeith ein altärlein Verfertigen Zue Lassen, di wirthl: Veranstatlet Vor Zu Kheren fest gestellt sein solle. Wann Nun Dar Zu BeVorseyende Verfertigung Ersagten Alterlens Löbl: Statt Höchstätt mit enem Verburgerten Mahlern damahlen nicht versehen ist auch Bereiths Vor bis fahren Von (?) Chur fürstl: Neüburgl: Hoch Löbl: Regierung die gnädigsten Befehl durch Churfürstl: Löbl: LandtVogtamblt Höchstätt Erlassen worden, Vermög welchem auff die Inn Ländischen Vor denen auß Länd: Künstlern und handwerkhs Leüthen mit der arbeith reflectiret werden solle.

Dahero gelanget an Euer Wohl Edl, Wohl Ehren Vöst, Ehrsamb nd Wohlweisheiten Mein gegl: und Hochgebietenden Herren Mein Zumahlen unterthänig gehorsambes Bitten hiermit, Wohl Diesselbe gegl: geruhen wollten, Mir gedl: arbeith Ersagten altärkens auß freindt geneigten Nachbarschafts Liebe in Consideratione der von mir in Laugingen und anderwerthig weith und Nahe entlegenen Orten/: ohne Eitlen Rhuem Zu Melden:/ Müehesammb und pretios Verfertigten arbeithen VollKhommen und Männigl: nach Verlangen geleisteten Satisfaction gegl: Zue Khommen Zue Lassen, der ich Hierinnen Bestmöglichsten Fleisses auch all Ersinnl: Satisfaction Zu Leisten des unterthänigen anerbithens bin. Woemit mich Zue gegl: Bittens Erhör. Dero fer weithen obrigkeitl: Huldten und Wohl gewogenheiten unterthänig gehorsambl: Einpfehlen.

Einen Wohl Edl, Wohl
EhrenVöst, Forsichtig und
Wohlweisheiten, Meinen/gegl: und
hochgebi
htienden Herren

Unterthänig gehorsamb
Johann Anwander
Burger und Mahler
allda

Stadtarchiv Höchstätt
Spital-Jahresrechnung 1758/59
Ausgaben für das Spitalkirchlein
Nr. 65 Dem H: Johann Geiger Mahler zu Elchingen
Vor den mit Goldt und Silber gefassten Chor-altar
vermög accord bezahlt 225 fl
Trinkgelt seiner F rl et gesellen 4 fl 48 kr
Nr. 66 Dem Schreiner Ignati Eggert umb schreiner arbeit in dem Spital Kirchlein L.Z.
14 fl 20 kr

Buggenhofen

Landkreis Dillingen, ehemalige Grafschaft Oettingen-Wallerstein
Wallfahrtskirche Mariä Himmelfahrt

Fürstl. Oettingisches Archiv zu Wallenstein: Schreiben des Oberamtsmann Wuchter vom
24. Dezember 1767:

Die Mahlerey in fresco ist von zweien berimten Meistern dem Johann Anwander zu Lau-
ingen und dem Johann Baptist Enderle zu Donauwerth und zwar vom ersteren auf 350 fl,
vom letzteren aber auf 300 fl entworfen worden, und weillen der letztere nicht nur allein
wohlfeiller sonder auch dem Vernehmen nach in der Mahlerey geschickter, – so habe keinen
Zweifel, daß Euer Excellenz disem den Vorzug geben werde.

Nicht gesicherte abgegangene Werke

Bamberg

Obere Pfarre

Gemälde

1. Hl. Hieronymus

Bemerkung: Dieses Gemälde, das von Jäck und in seiner Nachfolge von Sitzmann für die Obere Pfarre in Bamberg überliefert ist, konnte nicht mehr aufgefunden werden. Die Frage, wann dieses Gemälde aus der Oberen Pfarre verschwunden ist oder ob es überhaupt je im Besitz dieser Pfarre war, war nicht mehr zu klären. Es muß auch unklar bleiben, ob der in den städtischen Kunstsammlungen Bamberg befindliche Hieronymus (Inv. Nr. 860, Ende 1959 von Dr. Goerke für das Museum erworben) mit diesem Gemälde identisch ist. In der „Geschichte der Pfarre zu U. L. Frauen in Bamberg an dem 4ten Jubeljahre der dermaligen Pfarrkirche herausgegeben von A. A. Schellenberger Pfarrverweser mit der Erlaubnis der Oberen gedruckt bey J. Georg Klietsch Universit. Buchdr. 1787“ fand sich kein Anhaltspunkt für das Vorhandensein dieses Gemäldes. In dem im Staatsarchiv Bamberg (Rep. A 232 VI Bamberg, Obere Pfarre, R 41938, 41941-41950) vorhandenen Kirchenstiftsrechnungen von 1758-1759 und 1761-1770/71 findet sich kein Hinweis auf einen „hl. Hieronymus“.

Literatur: Jäck, 1821, S. 9. – Sitzmann, 1957, S. 15. – Mayer, 1955, S. 150. – Schöttl, 1963, S. 88 ff. – Joachim Hotz, Isolde Maierhöfer, Aus Frankens Kunst und Geschichte, Oberfranken, Lichtenfels 1970, S. 102.

Bamberg

Gartenhaus, Steinweg

Gemälde

Ölbilder der vier Jahreszeiten und zwei Supraporten.

Literatur: Jäck, 1821, S. 9. – Sitzmann, 1957, S. 15.

Bamberg

Haus Dominikanergasse 4

Fresko

Innenhof

Literatur: Jäck, 1821, S. 9. – Sitzmann, 1957, S. 15.

Bamberg

Ovales Gartenhaus bei den Englischen Fräulein

Fresko

Literatur: Mayer, 1955. – Sitzmann, 1957, S. 15.

Bamberg

Haus Lange Gasse 16, ehemals Pflaumsches Haus

Fresken

Bemerkung: 1899 wurde das Haus abgebrochen. Anton Schuster erwähnt in seinen Alt-Bamberg-Heften, daß vor dem Abbruch eine Photographie von den Anwanderschen Saalbildern gemacht wurde. Diese konnte bisher noch nicht aufgefunden werden.

Literatur: Jäck, 1821, S. 9. – Sitzmann, 1957, S. 15.

Bamberg

Privatbesitz P. Leist

Zwei kleine Stücke

Bamberg

Haus des Ratsherrn Mang, Steinweg

Fresken

1. Fresko im Haus. 2. Im Garten „Galerie aus der Göttergeschichte“. 3. Kapellenartiges Gartenhaus mit Kuppel „Mariä Himmelfahrt“.

Bemerkung: Bei der engen Verbundenheit von Anwander mit seinem Mäzen John Joseph Mang ist seine Autorschaft an diesen Fresken sehr wahrscheinlich, ein sicherer Nachweis kann aber nicht geführt werden.

Literatur: Jäck, 1821, S. 9. – Sitzmann, 1957, S. 15.

Bamberg

Kanonikushaus, Jakobsplatz 15, ehemals Lorbeersches Haus

Fresko

Innenhof Fassadenmalerei

Bemerkung: 1961 von Kunstmaler Anton Greiner völlig neu gemalt. Aufgrund alter Fotos vom originalen Zustand aus dem Stadtarchiv Bamberg ist eine Zuschreibung an Anwander nicht mehr exakt möglich, die Autorschaft Anwanders ist auch nicht vollkommen auszuschließen.

Literatur: Jäck, 1821, S. 9.

Bamberg

Staatsbibliothek

Zwei Gemälde

Literatur: Sitzmann, 1957, S. 15.

Hasberg

Pfarrkirche St. Ottilie

Gemälde

Kreuzwegstationen

Bemerkung: Dieser Kreuzweg wurde um 1800 durch einen neuen Kreuzweg von Conrad Huber ersetzt, bei der Restauration 1906 wurde auch er ausgewechselt. Pfarrer Schilder verkaufte ihn an die Weißenhorner Spitalkirche.

Literatur: Alfred Lohmiller, Aus Pfarrer Karl Schilders Chronik von Hasberg (1917-1933), in: Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte e. V., 1972, S. 146.

Frankfurt

Privatbesitz

Handzeichnung

1. Anbetung der Eucharistie, Entwurf für ein Thesenblatt.

Bemerkung: Weitere Informationen über das Blatt und der jetzige Aufenthalt konnten nicht ermittelt werden, es konnte daher auch nicht geprüft werden, ob die Zuschreibung gerechtfertigt ist oder nicht.

Literatur: Lieb, Künstlerkartei, Augsburg 1952.

Schwäbisch Gmünd

ehemalige Franziskanerkirche St. Ludwig

Fresken

Literatur: Klein, 1923, S. 116. – Kissling, 1961, S. 17. – Kurt Seidel, Das barocke Gmünd, in: Peter Scherer, Schwäbisch Gmünd, Stuttgart 1971, S. 181.

Schwäbisch Gmünd

ehemaliges Dominikanerkloster, Treppenaufgang

Fresko

1. Hl. Michael

Bemerkung: Heute ist das Fresko so stark übermalt, daß das Original nicht mehr erkennbar ist.

Literatur: Paul Keppler, Württembergische Kunstaltertümer, Rottenburg 1888, S. 130, 131. – Bodo Cichy, Die Rettung des „Predigers“ in Schwäbisch Gmünd, in: Denkmalspflege in Baden-Württemberg, 2. Jahrgang 1973, S. 8.

Schwäbisch Gmünd

Südseite des Augustinusklosters

Fresko

1. Gottvater über Sonnenuhr

Bemerkung: Das Photo, das den originalen Zustand zeigt, könnte vielleicht als Anwander identifiziert werden, obwohl wenig mehr zu sehen ist. Durch die Renovierung wurde das Fresko vollkommen neu gemalt und nach den Vorstellungen des Restaurators neu gestaltet, so daß nur noch die Ikonographie und die grobe Gestalt mit dem alten Fresko übereinstimmt.

Literatur: Bernhard Kraus, Hervorragende Gmünder, in: Gmünder Heimatblätter, 2. Jahrgang 1929, S. 82.

Druckgraphik

1. Hl. Katharina. 2. Hl. Thomas

Literatur: Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig 1908 ff., Bd. XX, S. 412.

Bemerkung: Der Autor des Artikels, Herr Albert Haemmerle, konnte keine Auskunft mehr geben über die Existenz der beiden Blätter.

Abschreibungen

Aislingen

Landkreis Dillingen
Pfarrkirche St. Georg

Gemälde

Nördlicher Seitenaltar: Hl. Katharina. Öl auf Leinwand.

Bemerkung: Schöttl hat das Bild aufgrund von Archivalien und stilistischen Merkmalen überzeugend Anton Enderle zugeschrieben. Die Zuschreibung Meyers an Anwander ist falsch.

Literatur: Julius Schöttl, Zur Baugeschichte der Pfarrkirche St. Georg in Aislingen, JHVD 1967, S. 62. – Meyer, 1972, S. 88.

Augsburg

Graphische Sammlungen

Handzeichnung

Hl. Susanna, Feder laviert, 30,5 x 44,5. Sig.: J. G. Anwander inv.: 1771.

Herkunft: Sammlung Röhrer.

Bemerkung: In dem Katalog zur Sammlung Röhrer von Feulner wird diese Zeichnung mit Johann Anwander aus Lauingen in Verbindung gebracht. Dies ist sowohl vom Stilistischen und von der Signatur her vollkommen unmöglich. Gert von der Osten rückt diese Zeichnung in die Nähe des Sohnes Johann Christoph Anwander. Dem steht gegenüber, daß die Anfangsbuchstaben der Signatur J. G. sehr deutlich zu lesen sind, wogegen der Name Anwander so geschrieben ist, daß er auch anders gelesen werden könnte; z. B. Umstand. Außerdem läßt sich stilistisch diese Zeichnung nur schwer mit dem gesicherten Werk von Johann Christoph Anwander vergleichen. Von ihrer Darstellung ist sie so offen, daß eine exakte Zuschreibung kaum möglich ist.

Literatur: Adolf Feulner, Sammlung Hofrat Sigmund Röhrer, Augsburg 1929, S. 44. – Gert von der Osten, Eine Zeichnung des Johann Anwander, in: Berliner Museum, Bericht aus den Preußischen Kunstsammlungen, Berlin 1936, S. 74.

Bamberg

Curia Sancti Sebastiani, Obere Karolinenstraße 6

Fresken des Gartenhauses

Bemerkung: Die vage Zuschreibung von Heinrich Mayer läßt sich aus stilistischen Gründen nicht aufrecht erhalten.

Literatur: Mayer, 1955, S. 134. – Joachim Hotz, Isolde Maierhöfer, Aus Frankens Kunst und Geschichte, Oberfranken, Lichtenfels 1970, S. 100.

Bamberg

Historisches Museum

Handzeichnung

Die vier Jahreszeiten, Röthelskizze 37,5 x 53. Sig.: A. Inv. Nr. 869.

Herkunft: Erworben 1936 von der Kunsthandlung Rau, Bamberg.

Bemerkung: Die Zeichnung wurde bisher als Anwander geführt, kann aber aus stilistischen Gründen unmöglich von Anwander sein. Sie ist etwa in den Anfang des 18. Jahrhunderts zu verlegen.

Literatur: Schöttl, 1963, S. 93.

Deisenhofen

Landkreis Dillingen, Pfarrkirche St. Nikolaus

Gemälde

Kreuzwegstationen. Öl auf Leinwand. Zuschreibung Schöttl. Traum des hl. Xaver. Öl auf Leinwand, 68 x 55. Zuschreibung Meyer.

Fresko

Chorfresko, Monstranz, Zuschreibung Schöttl. Fresko an der Kanzel, hl. Petrus, Zuschreibung Meyer.

Bemerkung: Kreuzweg und hl. Xaver aus der gleichen Hand, handwerkliche, aber reizvolle Arbeit aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Das Chorfresko ist eine unbedeutende Arbeit aus dem 18. Jahrhundert. Das Fresko an der Kanzel weist eher auf den Beginn des 19. Jahrhunderts hin.

Literatur: Schöttl, 1952, S. 194. – Meyer, 1972, S. 198, 199, 201.

Dillingen

Kapuzinerkirche Antonius von Padua

Gemälde

Mystische Vermählung der hl. Katharina von Siena. Öl auf Leinwand, 77 x 61.

Bemerkung: Schöttl schreibt das Bild vage Anwander zu. Meyer stellt es in die Nähe eines Meisters, der auch das Marienkrönungsbild an der Decke des Rekreationsaales in dem ehemaligen Jesuitenkollegium gemalt hat. Das Blatt ist sehr stark von der Malweise von Gottfried Bernhard Göz abhängig. Diskussionsweise kann es durchaus mit seinem Namen in Zusammenhang gebracht werden. Es weist sehr starke Ähnlichkeiten mit den Tafeln in der Donauwörther Pfarrkirche auf.

Literatur: Schöttl, 1963, S. 93.

Dillingen

Kapuzinerkloster Antonius von Padua

Gemälde

Stigmatisation des hl. Franziskus. Öl auf Leinwand, 93 x 73.

Bemerkung: Die vage Zuschreibung von Meyer läßt sich nicht aufrecht erhalten, das Bild ist sehr handwerklich gemalt und entspricht nicht dem Niveau Anwanders. Zu datieren ist es in die Mitte des 18. Jahrhunderts.

Literatur: Meyer, 1964, S. 287.

Echenbrunn

Landkreis Dillingen

Pfarrkirche St. Maria

Gemälde

Rechtes Seitenaltarblatt: Franz Xaver als Missionar. Linkes Seitenaltarblatt: Hl. Joseph mit Jesuskind. Beide Öl auf Leinwand.

Fresko

Deckenfresko im Chor: Immakulata.

Bemerkung: Die Altäre und das Chorfresko wurden beide Anwander zugeschrieben von Schöttl und Meyer. Diese Zuschreibungen sind nicht richtig. Fresko und Gemälde sind von verschiedenen Händen. Das Fresko geht auf einen Stich von Gottfried Bernhard Göz mit der gleichen Thematik zurück (Augsburg, Graphische Sammlung, Inv. Nr. G 7800). Die etwas vereinfachte Ausführung in Echenbrunn weist deutlich auf Göz hin, so daß die Vermutung auf der Hand liegt, daß es sich um ein Original von Göz handelt. Es ist zu datieren um 1740. Die Auftraggeber waren das Jesuitenkollegium in Neuburg und Dillingen. Außerdem ist es unwahrscheinlich, daß der junge Anwander, der gerade erst ein Jahr in Lauringen ansässig war, diesen Auftrag erhalten hätte.

Literatur: Schöttl, 1952, S. 186. – Dehio-Gall, Östliches Schwaben, München 1954, S. 85. – Meyer, Studien zur emblematischen Deckenmalerei an Beispielen aus dem Landkreis Dillingen an der Donau, in: 26. Jahresbericht des Landesamtes für Denkmalspflege, München 1967. – Meyer, 1972, S. 33, 34.

Gundelfingen

Landkreis Dillingen, Pfarrkirche St. Martin

Gemälde

Linkes Seitenaltarblatt: Anbetung der Könige. Öl auf Leinwand. Sig.: J. Heel pinx.:

Bemerkung: Die Zuschreibung von Schöttl nach einer Notiz von Schröder ist durch die Signatur hinfällig geworden.

Literatur: Schöttl, 1952, S. 187.

Gundelfingen

Spitalkirche Maria Himmelfahrt

Gemälde

Linkes Seitenaltarblatt: Heiliger Johann Nepomuk. Rechtes Seitenaltarblatt: Die vierzehn Nothelfer. Beide Öl auf Leinwand. Zuschreibung Meyer. Vierzehn Kreuzwegstationen. Öl auf Leinwand, ca. 75 x 50. Zuschreibung Schröder.

Bemerkung: Die Zuschreibung der Seitenaltäre von Meyer an Anwander ist falsch. Sie zeigen überzeugend und klar die Handschrift von Johann Baptist Enderle und sind von Karl Ludwig Dasser diesem schon zugeschrieben worden (Dasser, Johann Baptist Enderle, Weißenhorn 1970, S. 112). Die Zuschreibung des Kreuzweges von Schröder ist ebenfalls falsch, es handelt sich dabei um ein Werk aus dem Ende des 18. Jahrhunderts von einer unbekannten Hand.

Literatur: Alfred Schröder, Die Kunst- und Altertumsdenkmäler der Stadt Gundelfingen, in: JHVD 1922, S. 60. – Schöttl, 1952, S. 202. – Meyer, 1972, S. 325.

Höchstädt

Landkreis Dillingen, Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt

Gemälde

Vierzehn Kreuzwegstationen. Öl auf Leinwand, 192 x 110. Inschrift auf 14. Station: 1781, F. G. V. H. Gedenket Seiner (= Franz Gottfried von Tautphöus).

Bemerkung: Obwohl Julius Schöttl in dem kleinen Kirchenführer von 1938 die Inschrift und den Maler als unbekannt angibt, weist er die Stationen in seinem Werk über Anwander 1952 Anwander zu, wobei er sich wahrscheinlich auf die Künstlerkartei von Norbert Lieb gestützt hat. Karl Ludwig Dasser gelingt es, den Kreuzweg überzeugend Johann Baptist Enderle zuzuschreiben (Dasser, Johann Baptist Enderle, Weißenhorn 1970, S. 118).

Literatur: Lieb, Künstlerkartei, Augsburg 1952. – Schöttl, 1952, S. 195. – Meyer, 1967, S. 148.

Höchstädt

Friedhofskirche St. Salvator

Gemälde

Heiliger Franziskus. Öl auf Leinwand, ca. 200 x 115.

Bemerkung: Von den beiden ehemaligen Altarblättern, die Meyer in die Nähe Anwanders bringt, ist nur der hl. Antonius eindeutig von Anwander, der hl. Franziskus muß abgeschrieben werden.

Literatur: Meyer, 1972, S. 420.

Lauingen

Schloß, Stift der Elisabethinerinnen

Gemälde

Die sieben Zufluchten, Dreifaltigkeit, Eucharistie, Krizifixus, Muttergottes, die Engel, die Heiligen, die armen Seelen. Ferner die hl. Therese, Dominikus, Thomas von Aquin, Anna selbdritt, drei Erzengel. Öl auf Leinwand, 114 x 83.

Bemerkung: Die Zuschreibung von Meyer ist falsch, das Bild stammt aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts von einem unbekannten Künstler.

Literatur: Meyer, 1972, S. 593.

Mödingen

Pfarrkirche St. Otmar

Gemälde

Rechter Seitenaltar: Pius V.

Leichenhalle

Gemälde

Geheimnisse des schmerzhaften Rosenkranzes: 1. Ölberg. 2. Geiselung. 3. Dornenkrönung. 4. Kreuztragung. 5. Herz Jesu. Alle Öl auf Leinwand, 1.-4. 78 x 48, 5. 105 x 62.

Bemerkung: Die vage Zuschreibung von Meyer an Anwander ist aus stilistischen Gründen nicht haltbar.

Literatur: Meyer, 1972, S. 758, 759.

München

Bayerisches Nationalmuseum, Sammlung Reuschel.

Ölskizze

Allegorie auf das Opfer im Alten und Neuen Testament. Öl auf Leinwand, 46,7 x 39,3.

Bemerkung: Die Skizze trägt deutliche Züge Anwanderscher Beeinflussung, ebenso wie die dazugehörige Zeichnung in dem Kupferstichkabinett des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg. Ohne Kenntnis des Werkes von Anwander hätten beide in der Form nicht entstehen können. Die Verehrung der Monstranz verarbeitet Motive aus Schwennenbach, Großkötz und Eglingen. Der Engel über Abraham kommt genauso in Frauenriedhausen und Dürrlauingen vor. Bushart hat beide berechtigt Johann Anwander zugeschrieben, während Woeckel im Katalog der Sammlung Reuschel an der Autorschaft Anwanders festhält. Ein Vergleich mit dem signierten Werk des Sohnes Johann Christoph Anwander in Oxenbronn macht eine Zuschreibung an diesen möglich.

Literatur: Gerhard Woeckel, Die Sammlung Reuschel in München, München 1963, S. 12. – Barockskizzen, Bayerisches Nationalmuseum, Bildführer 5, München 1978, S. 10 f.

Neukirchen

Landkreis Neuburg/Donau

Pfarrkirche St. Veit

Fresken

Langhaus: 1. Michael stürzt die Laster. 2.-13. Kartuschen mit Heiligen. Sig.: J. P. Anwander und Johann P. Anwander.

Bemerkung: Nach Horn-Meyer, KDB Stadt- und Landkreis Neuburg/Donau, München 1958, S. 556, stammen die Gemälde von Johann Baptist Anwander und sind auch in die Zeit um 1780 zu datieren.

Literatur: Kath. Kirchenblatt, 12. Jahrgang, November 1939. – Lieb, Künstlerkartei, Augsburg 1952.

Nürnberg

Kupferstichkabinett des Germanischen Nationalmuseums

Handzeichnung

Allegorie des Opfers im Alten und Neuen Bund; Pinsel in Grau, schwarz, weiß gehöht, rückseitig Deckenkontur mit Pinsel nachgezogen.

Bemerkung: Pendant zu Sammlung Reuschel Nr. 3; für diese Zeichnung gilt das gleiche wie für die Ölskizze der Sammlung Reuschel.

Literatur: Ausstellungskatalog, Bamberger Maler vom Spätbarock bis zur Romantik, Bamberg 1961, Nr. 4. – Reuschel-Woeckel, Die Sammlung Reuschel in München, München 1963, Nr. 3, S. 12.

Oberglaubeim

Landkreis Dillingen

Pfarrkirche St. Oswald

Fresken

Chor: Der hl. Oswald in der Glorie, umgeben von vier Kartuschen mit den Attributen Palmzweig, Schwert, Lorbeerkranz und Krone. Emporenbrüstung: Der hl. Oswald auf einer Wolke

mit einem Priester und einem betenden Bauernpaar auf einer Kapelle.

Bemerkung: Die Fresken stammen von Joseph Leitkrath, Donauwörth, 1773. Die Zuschreibung von Lieb ist hinfällig.

Literatur: Lieb, Künstlerkartei, Augsburg 1952.

Obermedlingen

Landkreis Dillingen

Sakristei der Klosterkirche

Gemälde

Giebelaufsätze der Schränke: Dominikus; Katharina von Siena. Öl auf Leinwand. Giebelaufsätze der Türfüllungen: Hl. Hyazinth und Thomas von Aquin. Öl auf Leinwand.

Bemerkung: Die Zuschreibung von Schöttl und Meyer ist nicht gerechtfertigt. Die Bilder liegen deutlich unter dem Niveau von Anwanders Ölmalerei.

Literatur: Schöttl, 1952, S. 194. – Meyer, 1972, S. 815, 816.

Reistingen

Landkreis Dillingen

Pfarrkirche St. Veit

Gemälde

Kreuzweg. Öl auf Leinwand, 65 x 56.

Bemerkung: In einer Beschreibung der Kirche Anwander zugeschrieben. Richtig von Meyer beschrieben.

Literatur: Meyer, 1972, S. 835.

Scheyern

Landkreis Pfaffenhofen an der Ilm

Benediktinerabtei

Gemälde

Geburt Christi. Öl auf Leinwand. Übergabe der Kreuzpartikel an den Abt durch Konrad II. Graf von Dachau. Öl auf Leinwand.

Bemerkung: Bei Lipowski werden beide Gemälde einem nicht näher bestimmten Anwander aus Landsberg zugeschrieben. Thieme-Becker schreibt diese Bilder fehlerhaft einfach dem Johann Anwander zu, was Schöttl anzweifelt, aber nicht zu widerlegen wagt. Schöttl war die ausgiebige Tätigkeit von Franz Anton Anwander für das Kloster Scheyern bekannt. Nur das Gemälde „Übergabe der Kreuzpartikel“ kann dem Bruder Franz Anton Anwander zugeschrieben werden. Das Gemälde „Geburt Christi“ stammt von einer anderen Hand, etwa von Anfang des 18. Jahrhunderts oder Weil, Pfaffenhofen.

Literatur: Lipowsky, Bayerisches Künstler-Lexikon, München 1810, S. 10. – Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig 1908, Band II, S. 20. – J. Kreitmeier, Lexikon für Theologie und Kirche, Freiburg 1930, S. 526. – Lieb, Künstlerkartei, Augsburg 1952. – Schöttl, 1952, S. 206, Anm. 26.

Tapfheim

Landkreis Donau-Ries

Pfarrkirche St. Peter

Gemälde

Linkes Seitenaltarblatt: Rosenkranzverleihung an den hl. Dominikus.

Bemerkung: Schöttl hat seine eigene Zuschreibung durch eine genauere Kenntnis der Archivalien wieder rückgängig gemacht. Das Bild stammt aus dem Bergmüller-Umkreis von Augsburg; Julius Schöttl, Augsburger Kunst in der Pfarrkirche zu Tapfheim, in: JHVD 1962/63, S. 128.

Literatur: Julius Schöttl, Die Pfarrkirche in Tapfheim, ein Bau von Johann Georg Hitzelberger, in: JHVD 1953, S. 103. – Schöttl, 1952, S. 187. – Schöttl, Schottdorf, Die Pfarrkirche Tapfheim, Dillingen 1957, S. 8.

Uffing

Staffelsee
Pfarrkirche

Gemälde

Kreuzwegstationen

Bemerkung: Die Bilder sind vom Bruder Franz Anton Anwander, die Zuschreibung von Lieb ist falsch.

Literatur: Lieb, Künstlerkartei, Augsburg 1952.

Untermedlingen

Landkreis Dillingen

Filialkirche St. Radegundis

Gemälde

Josephs Tod. Öl auf Leinwand, in die Decke eingelassen.

Bemerkung: Herzog schreibt das Bild Johann Anwander, Meyer Johann Anwanders Sohn zu. Es muß aber in die Nähe des Bildes in der Langhausecke von J. Zink aus dem Jahre 1753 gelegt werden.

Literatur: Friedrich Herzog, Abriß der Geschichte des ehemaligen Klosters Obermedlingen, deren Pfarrei und deren Kirchen, Dillingen 1918, S. 141. – Meyer, 1972, S. 945.

Weilheim

Landkreis Donau-Ries

Pfarrkirche St. Ottilie und Luzia

Fresken

Chor: Verherrlichung der hl. Ottilie und Luzia durch die Hl. Dreifaltigkeit und vier Emblemkartuschen. – Langhaus: Austreibung der Tempelschänder, in den Ecken vier Emblemkartuschen und vier Kartuschen mit Szenen aus dem Leben der Heiligen und vier weitere Kartuschen mit den vier Evangelisten.

Bemerkung: Die Zuschreibung von Horn ist nicht gerechtfertigt; die Fresken unterscheiden sich wesentlich von den beiden Frühwerken Ammerfeld und Otting, in deren zeitlichen Rahmen Weilheim fällt, zeigen eine andere, höhere stilistische Qualität.

Literatur: Adam Horn, KDB Landkreis Donauwörth, München 1951, S. 532. – Lieb, Künstlerkartei, Augsburg 1952. – Schöttl, 1952, S. 185.

Wettenhausen

Landkreis Günzburg

Pfarrkirche Maria Himmelfahrt

Gemälde

Vier große Bilder mit den Kirchenvätern, paraventähnlich um den Hochaltar gestellt; Öl auf Leinwand, ca. 350 x 150.

Bemerkung: Die Bilder stammen nicht von Anwanders Vater, wie Lieb vorgeschlagen hat, sondern von dem Sohn Johann Christoph Anwander, der Konventuale in dem Augustinerchorherrnstift Wettenhausen war. Sie zeigen sehr starke Ähnlichkeit mit der Randbemalung von Oxenbronn, nur müssen sie wegen der bereits klassizistischen Ornamentik später datiert werden, ab 1780.

Literatur: Norbert Lieb, Ettenhausen, Kleiner Kirchenführer, München-Zürich 1952, S. 10. – Schöttl, 1952, S. 204.

Wolpertstetten

Landkreis Dillingen

Filialkirche St. Nikolaus

Fresken

Chor: Verklärung des hl. Nikolaus. – Langhaus: Krönung des hl. Nikolaus; über der Empore hl. Valentin; in den vier Kartuschen Szenen aus dem Leben des hl. Nikolaus.

Bemerkung: Eine Zuschreibung ist trotz verschiedener Ähnlichkeiten nicht gerechtfertigt. Die Fresken sind stark von Bergmüller abhängig. Der Maler hat mehrere Vorlagen von Bergmüller benutzt. Ikonographisch kann in Wolpertstetten der Vorläufer zu Deisenhofen und Dürrlauingen gesehen werden.

Literatur: Meyer, 1967, S. 148. – Meyer, 1972, S. 981.

Abgekürzt zitierte Literatur:

- Bauer-Rupprecht 1973 – Hermann Bauer, Bernhard Rupprecht, Kunstwanderungen in Bayern südlich der Donau, Stuttgart 1973.
- Feulner 1916 – Adolf Feulner, Süddeutsche Freskomalerei, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 10, 1916-1918.
- Feulner 1929 – Adolf Feulner, Handbuch der Kunstwissenschaften, Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland, Potsdam 1929.
- Jäck 1—21 – Joachim Heinrich Jäck, Pantheon der Literaten und Künstler Bambergs, Erlangen 1821.
- Kissling 1961 – Hermann Kissling, Die Augustinerkirche in Schwäbisch Gmünd, Schwäbisch Gmünd 1961.
- Klaus 1896 – B. Klaus, Gmünder Künstler, in: Württembergische Vierteljahreshefte für Landesgeschichte, 1896.
- Klein 1923 – Wilhelm Klein, Johann Michael Keller, Sein Werk und seine Mitarbeiter, Gmünder Kunst, Bd. 2.
- Knapp 1928 – Fritz Knapp, Mainfranken, Würzburg 1928.
- Konrad 1966 – Anton H. Konrad, Der Landkreis Günzburg, Ein Porträt seiner Geschichte und Kunst, Weißenhorn 1966.
- Kraus 1928 – Bernhard Kraus, Hervorragende Gmünder, in: Gmünder Heimatblätter, 2. Jg. 1928.
- Layer 1960 – Adolf Layer, Erfreuliche Anwander Renaissance in Franken, in: Der Heimatfreund, Beilage zur Donauzeitung, 11. Jg. 1960.
- Layer 1968 – Adolf Layer, Johann Anwander, Maler, in: Der Landkreis Mindelheim, Mindelheim 1968.
- Leitherer 1951 – Hans Leitherer, Bamberg, Führer durch seine Kunst, Bamberg 1951.
- Leitschuh 1914 – Friedrich Leitschuh, Bamberg, Leipzig 1914.
- Mayer 1955 – Heinrich Mayer, Bamberg als Kunststadt, Bamberg 1955.
- Meyer 1964 – Werner Meyer, Stadt Dillingen, Die Kunstdenkmäler von Bayern, München 1964.
- Meyer 1967 – Werner Meyer, Die Kunstdenkmäler, in: Landkreis und Stadt Dillingen ehemals und heute, Dillingen 1967.
- Meyer 1972 – Werner Meyer, Der Landkreis Dillingen, Die Kunstdenkmäler von Bayern, München 1972.
- Rückert 1905 – Georg Rückert, Johannes Anwander, Deutsche Gaue, Bd. 6, Kaufbeuren 1905.
- Schomann 1971 – Heinz Schomann, Kunstwanderungen in Bayern nördlich der Donau, Stuttgart 1971.
- Schöttl 1952 – Julius Schöttl, Der Schwäbische Barockmaler Johann Anwander (1715-1770), in: Jahrbuch des Historischen Vereins Dillingen, 54. Jg. 1952.
- Schöttl 1963 – Julius Schöttl, Nachtrag zum Werk Johann Anwanders, in: Jahrbuch des Historischen Vereins Dillingen, 1963.
- Sitzmann 1957 – Karl Sitzmann, Künstler und Kunsthandwerker in Ostfranken, in: Freunde der Plassenburg, Stadtarchiv Kulmbach 1957.

Lebenslauf

Am 18. 2. 1946 wurde ich als viertes Kind des Polizeiobermeisters Anton Merk und seiner Frau Kreszentia Merk, geb. Kratzer, in Ichenhausen, Kreis Günzburg, geboren.

Nach meiner Schulzeit, die ich 1966 mit dem Abitur an dem humanistischen Gymnasium St. Stephan in Augsburg abschloß, und nach einem 18-monatigen Wehrdienst, studierte ich von 1969-1975 in München Kunstgeschichte, Archäologie und Philosophie.

Folgende Professoren und Dozenten waren meine Lehrer: Bauer, Braunfels, Huse, Lieb und Piel in Kunstgeschichte; Bielefeld, Homann-Wedeking und Schulz in Archäologie; Anacker, Henkmann, Treptow und Waldenfels in Philosophie; de Maisière in Soziologie.

Abbildungsnachweis: Aufsberg, Sonthofen, S. 92, 93; Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, S. 102; Bauer, Bamberg, S. 17; Bamberg, Stadtarchiv, S. 37; Marburg, Bildarchiv, S. 38; München, Graphische Sammlung, S. 65, 99; Landesamt für Denkmalpflege, S. 29, 30, 53, 59, 60, 89; Schwäbisch Gmünd, Museum, S. 43; Weizsäcker, Günzburg, S. 101; Zimmermann, Lauingen.

